

Das Kreuzigungsmotiv in der Malerei nach 1945 in Deutschland

Fallstudien zu Markus Lüpertz, Bernhard Heisig,
Martin Kippenberger und Jonathan Meese

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

Vorgelegt von:
Angelika Schuster
aus Deutschland

Angenommen im Herbstsemester 2010 auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Wolfgang Kersten
und Frau Prof. Dr. Bettina Gockel

Zürich 2010

Vorwort

Sensibilisiert durch Recherchen für Neuankäufe der „Sammlung christliche Kunst Wittenberg“ während meines Studiums an der Universität Zürich wurde mir bewusst, dass eine Vielzahl moderner Kunstwerke mit christlichen Motiven und Symbolen geschaffen und ausgestellt werden. Dies verwunderte mich vor dem Hintergrund, dass zumindest junge Menschen in Deutschland zunehmend das Interesse an der christlichen Religion verlieren und als Folge beispielsweise immer seltener Gottesdiensten beiwohnen. Bemerkenswert ist, dass sich auch Künstler aus anderen Kulturkreisen in ihren Arbeiten mit dem Christentum beschäftigen. Deshalb drängte sich mir die Frage auf, warum Künstler, die sich nicht als gläubige Christen verstehen und deren Werke nicht in einem kirchlichen Kontext stehen, überhaupt auf christliche Symbolik zurückgreifen. Diese Fragestellung untersuchte ich daraufhin in meiner Lizenziatsarbeit zum Thema „Christus am Kreuz in der modernen und zeitgenössischen Kunst“ an der Universität Zürich im Jahr 2007. Es stellte sich heraus, dass dieses Thema in der Kunstwissenschaft weitgehend unerforscht ist und sich eine intensive Betrachtung in Form einer Dissertation als lohnend erweisen würde. Die vorliegende Arbeit habe ich dann im Sommersemester 2010 an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich als Dissertation eingereicht.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Wolfgang Kersten, den Künstlern Jonathan Meese und Markus Lüpertz sowie den Gesprächspartnern Thomas Grässlin und Gudrun Brüne, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Auch Helmut A. Müller, Pfarrer am Hospitalhof Stuttgart, Doris Mampe, der Assistentin von Jonathan Meese, Anne Schwarz von der Galerie CFA-Berlin, Tobias Baeumer von der Galerie Michael Werner, Lisa Franzen von der Galerie Gisela Capitain sowie Frau Dr. Astrid Ihle von der Stiftung Grässlin danke ich für ihre Unterstützung.

All das bisher Erreichte hätte ich nicht ohne die großartige Unterstützung meiner Familie bewerkstelligen können. Mein Vater hat stets mein Dissertationsvorhaben befürwortet und stand mir als Ansprechpartner zur Verfügung. Ihm ist daher die vorliegende Arbeit von ganzem Herzen gewidmet.

Stuttgart, im Mai 2010

Angelika Schuster

Inhalt

EINLEITUNG	5
DAS KREUZIGUNGSMOTIV IN DER GESCHICHTE DER KUNST	16
1. Die Bedeutung der Kreuzigung Christi	16
2. Die Darstellung „Christus am Kreuz“ bis 1945	20
2.1 Die Beschreibung der Kreuzigung Christi in der Bibel	20
2.2 Die Kreuzigung Christi in der Malerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts	22
2.2.1 Veränderungen des Kreuzigungsbildes	23
2.2.2 Veränderungen der Kruzifixdarstellung	34
2.3 Das säkularisierte Kreuzigungsmotiv in der Klassischen Moderne	39
2.4 Verwendung und Missbrauch des Kreuzigungsmotivs im Dritten Reich	54
2.5 Zwischenergebnis	56
DAS KREUZIGUNGSMOTIV IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST	60
1. Die Darstellung „Christus am Kreuz“ nach 1945	60
1.1 Das Kreuzigungsmotiv unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg	60
1.2 Das Kreuzigungsmotiv in der Deutschen Demokratischen Republik	65
1.3 Das Kreuzigungsmotiv in der Bundesrepublik Deutschland	74
1.4 Bedeutungsfelder der Kreuzigung	86
2. Markus Lüpertz – Die Kreuzigung als Kulturgut	89
2.1 Einführung	89
2.2 Die Kreuzigung im Werk von Markus Lüpertz	105
2.3 Rote Kreuze - dithyrambisch	110
2.4 Triptychon - Beweinung/Kreuzigung	112
2.5 Ich war in einem Land, in dem die Schmetterlinge gekreuzigt wurden	115
2.6 Golgatha	117
2.7 Leitmotive im Werk von Markus Lüpertz	119
2.8 Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse	120
3. Bernhard Heisig – Das Kruzifix als Antikriegssymbol	125
3.1 Einführung	125
3.2 Die Kreuzigung im Werk von Bernhard Heisig	135
3.3 Christus fährt mit uns	144
3.4 Der Ölberg	151
3.5 Christus verweigert den Gehorsam	154
3.6 Faschistischer Alptraum	159
3.7 Leitmotive im Werk von Bernhard Heisig	164
3.8 Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse	166
4. Martin Kippenberger – Der Gekreuzigte als Opfer	170
4.1 Einführung	170
4.2 Die Kreuzigung im Werk von Martin Kippenberger	185
4.3 Fred The Frog Rings The Bell	189
4.4 Heavy Burschi	198
4.5 Leitmotive im Werk von Martin Kippenberger	201
4.6 Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse	203

5. Jonathan Meese – Die Kreuzigung als Spielzeug	208
5.1 Einführung	208
5.2 Die Kreuzigung im Werk von Jonathan Meese	221
5.3 Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland	227
5.4 Kampf um Pluto	231
5.5 Erzbalettschule „Saloon Fitty“	234
5.6 Leitmotive im Werk von Jonathan Meese	236
5.7 Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse	237
 ABSCHLIEßENDE BEWERTUNG	 242
 ANHANG	 256
Verzeichnis weiterer Kreuzigungsdarstellungen in der bildenden Kunst	256
Literaturverzeichnis	261
Abbildungsnachweis	286
Interviews	292
Interview mit Jonathan Meese, März 2007	292
Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008	309
Interview mit Gudrun Brüne, Schülerin und Ehefrau von Bernhard Heisig, August 2008	328
Interview mit Prof. Dr. h.c. Markus Lüpertz, Mai 2009	330
Interview mit Thomas Grässlin, Sammler und Freund von Martin Kippenberger, Oktober 2009	342
 Lebenslauf	 347

Einleitung

*Ich erkenne auch Jesus als Spielzeug an oder Adolf Hitler. Ich habe diese Figuren und alles als Spielzeug anerkannt. Wir Menschen und alles ist Spielzeug der Kunst – auch die Gottheiten. Gott ist von der Kunst erfunden worden (Jonathan Meese).*¹

Der Künstler Jonathan Meese ist einer unter vielen, der sich von der christlichen Bedeutung des Kreuzigungsmotivs löst. Traditionell ist das Motiv der Kreuzigung Christi das zentrale Symbol des Christentums. Es symbolisiert die Opferung Christi zur Tilgung der Sünden der Menschen und damit verbunden die Hoffnung auf die Erlösung des Menschen und die Auferstehung von den Toten. Die Kreuzigung Christi ist nicht nur mit der Geschichte der westlichen Welt eng verbunden, sondern auch mit der Geschichte der Kunst, besonders der der Malerei.

Mit der Aufklärung wird die über Jahrhunderte gültige Beziehung zwischen Künstlern und Kirche als deren wichtigster Auftraggeber durch den Kunstmarkt ersetzt. Die Kunst entsteht aus freiem Antrieb der Künstler und deren künstlerischen Interessen. Seither werden vermehrt weltliche Themen aufgegriffen. Mit dem einsetzenden Säkularisierungsprozess und besonders seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wird damit auch die Eindeutigkeit religiöser Motive und Inhalte relativiert. Die Kreuzigung Christi als zentrales Symbol des Christentums ist hierfür ein bedeutendes Beispiel.

Nach dem Zweiten Weltkrieg führen die antikirchliche Haltung der Deutschen Demokratischen Republik und die durch Modernisierung und wirtschaftlichen Wohlstand bedingte Säkularisierung in beiden deutschen Staaten zu einer wachsenden Zahl an Kirchenaustritten.² Heute bekennen sich nur noch knapp 60% der Deutschen zu einer der beiden großen christlichen Konfessionen. Jeder Dritte Deutsche ist konfessionslos. In Ostdeutschland gehören sogar nur 30% einer Religionsgemeinschaft an.³

¹ Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 304).

² Vgl. Pollack 2007: Detlef Pollack, Religion und Moderne. Zur Gegenwart der Säkularisierung in Europa, in: *Religion und Gesellschaft. Europa im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Graf und Klaus Große Kracht, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 99.

³ Vgl. die Statistiken der Forschungsgruppe für Weltanschauungen in Deutschland: <http://fowid.de/> oder des Religionswissenschaftlichen Medien- und Informationsdienstes: <http://www.remid.de/> April 2009. Im Jahr 2008 traten in der evangelischen Kirche 160 000 Mitglieder aus, in der katholischen Kirche 120 000 Mitglieder. Die Anzahl an Kirchenmitgliedern verringert sich somit weiter. Vgl. Wetzel, Maria (2009): Den Kirchen laufen immer mehr Mitglieder davon, in: *Stuttgarter Nachrichten*, Mittwoch 28. Oktober 2009, Titelseite.

Zudem nimmt die religiöse Vielfalt in Deutschland zu. Durch Migrationsbewegungen ist der Anteil der Muslime auf 4% gestiegen. Sie bilden hierzulande die drittgrößte Religionsgemeinschaft.⁴

Ende der 90er-Jahre verliert zwar im Zuge einer zunehmend individualisierten Gesellschaft das institutionell organisierte Christentum weiter an Bedeutung, dennoch ist eine Rückkehr des Religiösen feststellbar. In der Forschung wird deshalb von einer De-Säkularisierung gesprochen.⁵ Unter den Bedingungen zunehmender Globalisierung ist die Vermischung von Religionen und Konfessionen zu einer Mode geworden. Transnationale Glaubenskommunikation relativiert die Grenzen der Nationalstaaten und steigert dadurch religiöse Vielfalt.⁶ Viele Menschen stellen sich ihre individuelle 'Religion' zusammen, indem sie sich verschiedener Religionen, Weltanschauungen und esoterischer Strömungen wie in einem 'Supermarkt der Weltanschauungen' bedienen.

Im Zuge dieser gesellschaftlichen Entwicklungen werden christliche Motive mit ihrem Bedeutungs- und Assoziationsfeld in einen profanen Kontext übergeleitet und zum Teil transformiert. Das Kreuzigungsmotiv als bedeutendstes christliches Symbol taucht dadurch auch in der Alltagskultur auf. Die Popsängerin Madonna beispielsweise ließ sich bei ihrem Konzert auf ihrer 'Confessions Tour' im August 2006 in Düsseldorf während des Liedes „Live to Tell“ selbst an ein Kreuz hängen.⁷ Auch Künstler, wie Jonathan Meese, bedienen sich der Wirkung der Kreuzigung. Das Kreuzigungsmotiv scheint dabei vollkommen säkularisiert zu sein und keinerlei religiöse Bedeutung mehr zu haben.

Ferner hatte die gegenständliche Malerei in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, aufgrund des Missbrauchs figurativer Malerei für nationalsozialistische Propagandazwecke, ihre Bedeutung zugunsten des Informell sowie ab den 60er-Jahren neuer künstlerischer Medien, wie Video- oder Aktionskunst, vorerst verloren. Das Motto von Jörg Immendorff „Hört auf zu malen“ auf dem gleichnamigen Bild von 1966 ist hierfür symptomatisch. Erst allmählich fanden die Künstler zur figurativen Malerei zurück. Mit historischen und privaten Bildmythologien von Malern wie Georg Baselitz, Gerhard Richter und Markus Lüpertz

⁴ Vgl. die Statistiken der Forschungsgruppe für Weltanschauungen in Deutschland: URL: <http://fowid.de> oder des Religionswissenschaftlichen Medien- und Informationsdienstes: URL <http://www.remid.de/> April 2009.

⁵ Vgl. Berger 1999: Peter L. Berger (Hg.), *The Desecularization of the World. Resurgent Religion and World Politics*, Washington D.C. 1999.

⁶ Vgl. Graf/Große Kracht 2007: Friedrich Wilhelm/Klaus Graf/Große Kracht, Einleitung: Religion und Gesellschaft im Europa des 20. Jahrhunderts, in: *Religion und Gesellschaft. Europa im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2007. S. 30.

⁷ Vgl. Madonna in Düsseldorf. Gekreuzigt, aber nicht verdächtig, in: *Spiegel Online Kultur*, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,432666,00.html> (21. August 2006).

kehren in den 60er-Jahren wieder figurative Darstellungen in die Kunst in Westdeutschland zurück. In den 80er-Jahren folgen die so genannten „Jungen Wilden“, deren subjektive Malerei das Medium Malerei erneut in den Mittelpunkt rückt.

Aufgrund dieser doppelten Entwicklung – dem zeitweise sinkenden Interesse an figurativer Malerei und dem anhaltenden Rückgang des öffentlichen Einflusses der katholischen und evangelischen Kirche – stellt sich die Frage, ob die Kreuzigung Christi ein zentrales Symbol in der Kunst geblieben ist und auch weiterhin bleibt.

Im Rahmen dieser Arbeit soll untersucht werden, welche Bedeutung die Kreuzigung Christi im Kontext dieser gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen in der figurativen Malerei in Deutschland nach 1945 einnimmt. Am Beispiel von Markus Lüpertz, Bernhard Heisig, Martin Kippenberger und Jonathan Meese soll aufgezeigt werden, dass dem Kreuzigungsmotiv von den vier Künstlern eine Vielzahl säkularer Bedeutungen beigemessen wird. Zudem soll der Frage nachgegangen werden, welche Rolle die Kreuzigung im malerischen Oeuvre dieser Künstler spielt.

Ein zunehmendes Interesse an Religion in der künstlerischen und kuratorischen Bearbeitung dokumentieren umfangreiche Ausstellungen zu dem Thema.⁸ Auch auf Kunstmessen und Biennalen werden Werke mit religiösen Motiven vermehrt ausgestellt. Dennoch untersucht die vorliegende Arbeit mit dem Kreuzigungsmotiv nach 1945 ein Themenfeld, das in dieser Weise methodisch in der Kunstwissenschaft noch nicht behandelt worden ist. Die Untersuchung kann daher nicht auf eine schon bestehende homogene Forschungssituation aufbauen, sondern muss Untersuchungen, die vor allem von kunstwissenschaftlichem, aber auch von theologischem und soziologischem Erkenntnisinteresse geleitet sind, einbeziehen.

Die Untersuchung beschränkt sich auf die autonome Kunst. Kirchliche Auftragsarbeiten werden nicht berücksichtigt, da diese meist an Vorgaben geknüpft sind und offenkundig in einem christlichen Zusammenhang stehen. Zudem werden nur Kunstwerke untersucht, in denen ein Corpus an einem Kreuz dargestellt ist oder deren Titel auf die Kreuzigung Christi verweist. Nur so kann von einer Verknüpfung zur christlichen Religion ausgegangen werden,

⁸ Vgl. „Spuren des Heiligen“ im Centre Pompidou und Haus der Kunst München 2008, „Back to Black die Farbe Schwarz in der aktuellen Malerei“ in der Kestnegergesellschaft Hannover 2007, „Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel“ im Von der Heydt Museum Wuppertal 2007, „Medium Religion“ im ZKM Karlsruhe 2008 und „Holy Inspiration“ im Stedelijk Museum Amsterdam 2009.

da diese nicht, wie beim geometrischen Kreuzzeichen, vollkommen vom Motiv gelöst werden kann. Die Auswahl konzentriert sich daher auf die figurative Malerei.

In drei Schritten wird sich die Arbeit der Bedeutung der Kreuzigung Christi nähern.

Der erste Teil umfasst einen kurzen historischen Überblick über das Kreuzigungsmotiv in der Malerei von seinen Anfängen bis 1945. Dabei sollen die Bedeutung und die zunehmende Vielfalt an Kreuzigungsdarstellungen in der Kunstgeschichte belegt werden. Dieser Überblick ist erforderlich, da sich viele Künstler auf Vorbilder in der Vergangenheit, besonders des Mittelalters und der Renaissance, beziehen. Nur durch einen Vergleich mit der christlichen Ikonographie können die individuellen Leistungen und Neuerungen der Künstler des 20. Jahrhunderts aufgezeigt werden. Dabei steht nicht eine lückenlose Dokumentation und Quantifizierung der Kunstwerke mit dem Kreuzigungsmotiv in der Malerei im Vordergrund. Vielmehr sollen durch die Analyse ausgewählter Bilder Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung hervorgehoben werden.

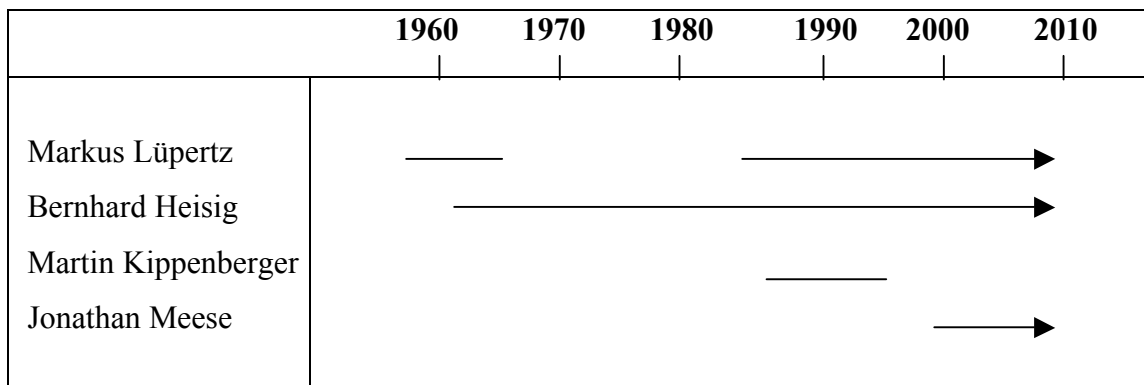
Im zweiten Teil folgt ein Überblick zu Kreuzigungsdarstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Untersuchung beschränkt sich dabei auf die Malerei in Deutschland. Es werden die Entwicklungen der Kunst in Ost- und Westdeutschland getrennt nachgezeichnet. Dieser Teil der Arbeit soll zeigen, ob das Kreuzigungsmotiv in der Malerei in Deutschland bis heute eine zentrale Rolle spielt und welche Bedeutungen ihr beigemessen werden. Zudem dient der Überblick der Einordnung bzw. der Einbettung der anschließend zu untersuchenden Fallbeispiele in den Gesamtkontext.

Im Zentrum der Arbeit steht die exemplarische Analyse des Werks bedeutender zeitgenössischer Künstler, deren Schaffen daraufhin untersucht wird, ob die Kreuzigung Christi darin ein wichtiges Motiv darstellt. Die Wahl der Künstler fiel auf Markus Lüpertz, Bernhard Heisig, Martin Kippenberger und Jonathan Meese. Sie alle haben in verschiedenen Zeitabschnitten in der 2. Hälfte des vergangenen Jahrhunderts die Kunst in Deutschland maßgeblich beeinflusst und sich in ihrem Schaffen mehrmals und intensiv mit dem Motiv der Kreuzigung auseinandergesetzt (vgl. Schaubild 1 & 2).

Schaubild 1: Auswahl der Künstler

	Untersuchungszeitraum	Anzahl gemalter Kreuzigungen
Markus Lüpertz	60er – 90er Jahre	17
Bernhard Heisig	60er – 80er Jahre	28
Martin Kippenberger	80er - 90er Jahre	14
Jonathan Meese	ab 2000	33

Schaubild 2: Das Kreuzigungsmotiv im künstlerischen Werk



Markus Lüpertz (geb. 1941) hält an der gegenständlichen Malerei fest, obwohl seine Werke zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion oszillieren. Seine Kunst steht nicht nur in der Nachfolge der Neuen Figuration in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern er gilt neben Georg Baselitz und Eugen Schönebeck, auch und vor allem als Vertreter des Neoexpressionismus, der in den 60er-Jahren in Abkehr zu Informell und Konzeptkunst entsteht. Er gehört damit zu den wichtigsten deutschen Künstlern seiner Generation.

Als langjähriger Direktor der Kunstakademie in Düsseldorf hat Lüpertz Generationen von Künstlern geprägt und damit die Entwicklung einer figurativ, expressiven Malerei vorangetrieben.

Auch die zahllosen Ausstellungen im In- und Ausland sowie die Präsenz seiner Werke in wichtigen Museen, wie der Pinakothek der Moderne in München, des Centre Pompidou, Centre National d'Art et de Culture in Paris, dem Museum of Modern Art in New York sowie im Deutschen Bundestag belegen seine Bedeutung in der Geschichte der Kunst.

Im malerischen Werk von Lüpertz taucht nicht nur das Kreuzmotiv immer wieder auf, sondern auch die Kreuzigungsdarstellung. Bereits in seinem Frühwerk Ende der 50er-Jahre entstehen die ersten Kreuzigungsbilder. In den 80er-Jahren beginnt erneut eine intensive

Auseinandersetzung mit dem Kruzifix, die bis in die 90er-Jahre reicht. Im Gegensatz zu seinen Malerkollegen Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer und Gerhard Richter beschäftigt sich Lüpertz in seinem gesamten Oeuvre mit dem Kreuzigungsmotiv. Er fertigt rund 17 Werke mit Kreuzigungsdarstellungen. Dabei steht die Auseinandersetzung mit der Kreuzigung als Kulturgut im Vordergrund. Lüpertz bietet sich deshalb als Fallbeispiel besonders an.

Bernhard Heisig (geb. 1925) ist ein bedeutender Künstler der ehemaligen DDR. Er gilt als Mitbegründer der Leipziger Schule und ist durch seine öffentlichen Ämter, vor allem als Rektor der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig und als Vizepräsident des Verbandes Bildender Künstler der DDR, maßgeblich an der Entwicklung der Kunst in der DDR beteiligt.⁹ Im Westen wird er bereits Ende der 70er-Jahre neben Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke und Willi Sitte als Repräsentant der DDR-Malerei wahrgenommen.

Heisig wird als Fallbeispiel ausgewählt, da er sich trotz seiner wichtigen Funktion in der DDR-Kunst jahrzehntelang mit dem Kreuzigungsmotiv auseinandergesetzt hat. Zwar beschäftigen sich mehrere bedeutende Künstler in der DDR mit dem Motiv des gekreuzigten Christus, in Heisigs Werk nimmt dieses Motiv jedoch quantitativ und vor allem qualitativ eine zentrale Position ein. Die meisten dieser 28 Werke stehen im Zusammenhang mit den persönlichen Erlebnissen des Künstlers im Zweiten Weltkrieg und der ideologischen Auseinandersetzung mit dem kapitalistischen Westen.

Martin Kippenberger (geb. 1953) zählt zu den vielseitigsten und produktivsten deutschen Künstlern der Nachkriegszeit. Seine Werke werden nicht nur auf internationalen Großausstellungen, wie der Biennale von Venedig 2003 oder der X. Dokumenta in Kassel gezeigt, sondern sein Werk wird auch in einer großen Retrospektive im Museum of Modern Art New York im Jahr 2009 gewürdigt. Er selbst beschreibt seine Bedeutung in der Kunst folgendermaßen: „Kippenberger in den 80er-Jahren; da war ich das halt. Wobei ich dann den Vorteil habe, dass ich nicht mit Beuys oder Warhol verglichen werde, vorläufig, weil das

⁹ Er gilt neben Willi Sitte und Werner Tübke als Mitglied einer künstlerischen Elite, die nach anfänglichen Schwierigkeiten mit der Formalismus-Kampagne der 50er-Jahre und den Auseinandersetzungen der 60er-Jahre in der Honecker-Ära an die Spitze des Künstlerverbandes aufgerückt ist. Ihr Reformkurs in der Malerei und Kunstpolitik wird daher von der SED gebilligt.

waren ja die 70er-Jahre.“¹⁰ Trotz seines frühen Todes im Alter von 44 Jahren nimmt sein künstlerisches Werk in der Kunst in Deutschland eine zentrale Stellung ein.

Kippenberger ist in der Kunstwelt besonders für seine provokativen Auftritte und Kunstwerke bekannt. Eines der berühmtesten darunter ist der gekreuzigte Frosch „Fred The Frog“. Die Präsentation dieser Skulptur führt im August 2008 in Bozen erneut zu einem Skandal, in den sich sogar der Papst einschaltet.¹¹ Neben dem gekreuzigten Frosch entstehen um 1990 weitere bedeutende Kruzifixdarstellungen auf Gemälden, Zeichnungen und in der Fotografie. Sie thematisieren die Rolle des Künstlers als Opfer der Gesellschaft.

Jonathan Meese (geb. 1970) wird derzeit als einer der erfolgreichsten jungen deutschen Künstler auf dem Kunstmarkt gehandelt.¹² Mit Performances, Installationen, Plastiken, Gemälden und Zeichnungen ist er nicht nur auf Kunstmessen, Auktionen und in Galerien, sondern auch in Museumssammlungen präsent.

Im Zuge der ‘Rückkehr zur Spiritualität’ um die Jahrtausendwende beschäftigt sich auch Meese mit religiösen Themen. Zwischen 2002 und 2009 fertigt er mehrere großformatige Gemälde, auf denen Kruzifixe zu sehen sind. Dieses zentrale christliche Symbol möchte der Künstler von seiner tradierten Bedeutung befreien und es spielerisch verwenden. Dadurch wird es Teil seiner künstlerischen Utopien. Auch die Bilder mit dem Kreuzigungsmotiv im Werk von Jonathan Meese nehmen folglich in seinem künstlerischen Schaffen eine wichtige Rolle ein.

Das Oeuvre der ausgewählten Künstler wird zunächst auf die Anzahl der Kunstwerke hin untersucht, welche die Kreuzigung zum Thema haben. Diese Werke werden anschließend in einer Tabelle zusammengestellt. Um das Kreuzigungsmotiv im Verhältnis zu anderen zentralen Symbolen und Formen im Werk der betreffenden Künstler zu betrachten, werden diese dem Kreuzigungsmotiv gegenübergestellt. Dieses auf Fakten basierende Vorgehen ermöglicht eine quantitative Aussage, welche Bedeutung dem Kreuzigungsmotiv im Oeuvre des Künstlers zukommt.

¹⁰Kippenberger zit. in: Kat. Ostfildern 1994: „B“ *Gespräche mit Martin Kippenberger*, das Buch erscheint zur Ausstellung „Das Happy End von Franz Kafkas Amerika“ im Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, hrsg. v. Martin Kippenberger und Cantz Verlag, Ostfildern 1994, S. 165.

¹¹ Vgl. URL: <http://www.welt.de/kultur/article2368352/Trotz-Papst-Kritik-der-Frosch-bleibt.html> 29. Juli 2009.

¹² Jonathan Meese gehört zu den jüngeren deutschen Künstlern, die derzeit international höchste Anerkennung finden. Vgl. URL: <http://www.deichtorhallen.de/480.html> Juli 2009.

Anschließend werden die bedeutendsten Kreuzigungsdarstellungen des jeweiligen Künstlers analysiert. Hierbei werden die Gründe der Verwendung sowie die Bedeutung des Motivs für den Künstler herausgearbeitet. Subjektive Interpretationen der Werke durch die Künstler selbst werden Fremdeinschätzungen sowie den quantitativ gewonnenen Erkenntnissen gegenübergestellt und schließlich in den allgemeinen Zeitkontext eingeordnet und bewertet.

Aus diesem Vorgehen ergibt sich folgender chronologischer Aufbau. Im ersten Teil der Arbeit folgt nach den Begriffserklärungen (Kap. 1) die Beschreibung der Hinrichtung Christi im Johannes-Evangelium (Kap. 2.1).¹³ Diese bildet den Ausgangspunkt für die spätere Untersuchung der Bilder mit dem Kreuzigungsmotiv.

Anhand der biblischen Beschreibung durch Johannes entstehen die ersten frühchristlichen Werke. Um eine Verbindung zu den Kreuzigungsbildern der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts herzustellen, folgt ein ikonographischer Überblick dieser frühchristlichen Werke bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges (Kap. 2). Das Kapitel unterteilt sich in die Ikonographie der Kreuzigung bzw. des Kruzifixes bis Ende des 19. Jahrhunderts und die Darstellung der Kreuzigung in der Klassischen Moderne sowie im Dritten Reich. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts wird separat betrachtet, da es in der Forschung nur wenige Untersuchungen gibt und die Künstler sich sehr bewusst von der christlichen Bedeutung des Motivs lösen. Abschließend werden die Ergebnisse des ersten Teils zusammengefasst.

Den Schwerpunkt der Arbeit bildet der zweite Teil, der die Malerei der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland untersucht. Zunächst vermittelt ein Überblick der Nachkriegsmalerei mit Beispielen von wichtigen Kreuzigungen einen Gesamteindruck (Kap. 1.1-1.3). Daraufhin werden die Bedeutungsfelder (Kap. 1.4) aufgezeigt. Anschließend werden die vier Fallbeispiele, Markus Lüpertz (Kap. 2), Bernhard Heisig (Kap. 3), Martin Kippenberger (Kap. 4) und Jonathan Meese (Kap. 5), vertiefend untersucht.

Die Kapitel zu den einzelnen Künstlern sind stets gleichartig strukturiert, um die Vergleichbarkeit zu erleichtern. Zunächst wird der jeweilige Künstler und sein Werk vorgestellt. Danach werden die Werke mit den Kreuzigungsmotiven aufgelistet. Wichtige Arbeiten werden anschließend analysiert. Vor der abschließenden Bewertung werden weitere Leitmotive im Werk des Künstlers untersucht.

¹³ Dieses Kapitel beinhaltet keine historische oder theologische Analyse, sondern wird als Überlieferung im Sinne des kulturellen Gedächtnisses betrachtet.

Zum Abschluss werden die Ergebnisse der Untersuchungen beider Teile zusammengefasst und bewertet.

In der Forschung gibt es bislang keine Untersuchung zum Kreuzigungsmotiv in der Kunst nach 1945 in Deutschland. Die vorliegende Arbeit stützt sich deshalb auf Untersuchungen, die von kunstwissenschaftlichem, von theologischem und soziologischem Erkenntnisinteresse geleitet sind. Den Schwerpunkt bilden die Publikationen zu den einzelnen Fallbeispielen – wobei es keine eigenständigen Untersuchungen zu den Kreuzigungsbildern von Markus Lüpertz, Bernhard Heisig, Martin Kippenberger und Jonathan Meese gibt – sowie die Interviews mit den Künstlern oder ihren Angehörigen.

Zur Bedeutung der Kreuzigung Christi gibt es in der Literatur eine Reihe von Werken zur christlichen Ikonographie und einzelne Abhandlungen zu spezifischen Werken von den ersten Kreuzigungsbildern bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.¹⁴ Eine allgemeine Darstellung christlicher Strömungen während des Umbruchs in das 20. Jahrhundert stellt Bert Schlichtenmaier in seiner Dissertation *Die Passionsikonographie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* vor.¹⁵ Die Darstellung der Kreuzigung in der modernen Kunst findet von kunsthistorischer Seite aus kaum Beachtung.¹⁶ Es werden nur vereinzelt Kunstwerke mit christlichen Motiven im Oeuvre der Künstler des 20. Jahrhunderts untersucht.¹⁷ Eine Ausnahme bildet der Bildband *Kreuzigung*, der vom Phaidon Verlag herausgegeben wurde. Er besteht allerdings nur aus einer Zusammenstellung von Abbildungen wichtiger Gemälde zum Thema der Kreuzigung von 400 n. Chr. bis 1998 – ohne Interpretationen. Er diene bei der vorliegenden Arbeit zur Identifikation und Zusammenstellung der untersuchten Werke.¹⁸

¹⁴Die Literatur zum Thema Kreuzigung ist für frühchristliche und mittelalterliche Kunst deutlich umfangreicher als für die Kunst der Neuzeit bis heute, siehe Schneider-Berrenberg 1973: Rüdiger Schneider-Berrenberg, *Kreuz, Kruzifix. Eine Bibliographie*, München 1973. Einen Überblick bis ins 20. Jahrhundert gibt das Lexikon der christlichen Ikonographie. Die Werke *Der Logos am Kreuz: zur christlichen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung* von Aloys S. J. Grillmeier und *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst* von Gustav Schönermark halfen das Thema zu vertiefen. Grillmeier bezieht sich auf frühchristliche Werke und deren Deutungen. Schönermark ermöglicht bereits 1908 einen Überblick bis ins Jahr 1900 mit Abbildungen.

¹⁵Vgl. Schlichtenmaier 1987: Bert Schlichtenmaier, *Die Passionsikonographie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Diss. Eberhard-Karls- Universität Tübingen, Reutlingen, 1987.

¹⁶Das Interesse an Kunst mit christlichen Motiven ist vermutlich aufgrund der Trennung zwischen kirchlicher und christlich-profaner Kunst in der Forschung seit der Aufklärung geringer.

¹⁷Der Ausstellungskatalog *The Body on the Cross* beschränkt sich überwiegend in seiner Untersuchung auf Werke von Willem de Kooning und Pablo Picasso. Manfred Reuther beschäftigt sich in seiner Untersuchung *Emil Nolde. Meine biblischen und Legendenbilder* von 2002 mit den christlichen Werken von Emil Nolde. Auch Friedhelm Mennekens setzt sich mit einzelnen Werke auseinander, wie Arnulf Rainers „Weinkruzifix“. Christian Walda untersucht in seiner Dissertation von 2008 den Gekreuzigten im Werk von Alfred Hrdlicka.

¹⁸Phaidon 2005: Phaidon Verlag (Hg.), *Kreuzigung*, Berlin 2005.

Aus den Bereichen Theologie und Kirchenkunst gibt es dagegen mehrere relevante, anschauliche Überblickswerke, wie die Monographien *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts* von Günter Rombold und Horst Schwebel (1983) sowie *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit* von Johannes Röhrig und Friedhelm Mennekes (1994).¹⁹

Schwebel analysiert in seinen Studien moderne 'christliche Kunst'. Schwebel beklagt dabei das Defizit in der Wissenschaft bezüglich der Erforschung moderner christlicher Kunst. Durch den Bruch mit der christlichen Ikonographie seien die Kunstwerke nicht mehr verständlich. Er untersucht deshalb in einer weiteren Arbeit *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart* einzelne Künstler und ihre Christusbilder aus der ersten Hälfte und Mitte des 20. Jahrhunderts. Seine Analyse wird von der Frage geleitet, ob ein Christusbild überhaupt theologisch verantwortbar sein kann, und wenn ja, ob das Christusbild der Gegenwart in Anbetracht seiner subjektiven Aufladung theologisch überhaupt zu erfassen ist.²⁰

Röhrig und Mennekes spezialisieren sich in ihrem Überblickswerk auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Gespräche der Autoren mit einzelnen Künstlern, wie Francis Bacon und Joseph Beuys, machen die persönlichen Intentionen und Motivationen der Künstler zur Fertigung von Kunstwerken mit christlichen Motiven erkennbar. Die Kruzifixe, Kreuzigungen oder Kreuze werden nur teilweise mit Blick auf die christliche Ikonographie hin untersucht und mit der Darstellung in der Bibel verglichen. Mennekes und Röhrig unterscheiden in ihrem Vorgehen auch nicht zwischen den Motiven Kreuz, Kruzifix oder Kreuzigung. Sie sind der Meinung, dass das Kreuz oder Kruzifix in der modernen Kunst keine religiöse Aussage mehr besitzt, sondern ein Ordnungselement geworden ist, das nur noch eine subjektive Dimension hat. Trotz kirchlichem Kontext findet eine kritische theologische Auseinandersetzung nicht statt.

Auch zur Religionsgeschichte in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg gibt es bislang nur theologische Untersuchungen. Laut Heidrun Tempel, Sonderbeauftragte für den Dialog zwischen den Kulturen im Auswärtigen Amt, gibt es in Deutschland keine Religionssoziologie.²¹ Diese Forschungslücke bemängeln auch Friedrich Wilhelm Graf und Klaus Große Kracht in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Religion und Gesellschaft*.

¹⁹ In diesem Zusammenhang kann auch folgendes Werk gesehen werden: Winnekes 1989: Katharina Winnekes (Hg.), *Christus in der bildenden Kunst: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, München 1989.

²⁰ Vgl. Schwebel 1980: Horst Schwebel, *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart*, Gießen 1980.

²¹ Botschafterin Heidrun Tempel äußerte sich hierzu nach einem Vortrag im Goethe Institut in Kairo am 9. April 2009.

Europa im 20. Jahrhundert aus dem Jahr 2007. Dieser Mangel erschwert es, Schlussfolgerungen bei der Verwendung und zur Bedeutung der Kreuzigung in der Kunst für die deutsche Gesellschaft zu ziehen.

Zur zeitgenössischen Kunst mit christlichen Motiven gibt es in der Forschung bislang lediglich einen Ausstellungskatalog zu Christusbildern in der Fotografie, aber kein Werk zur Malerei oder Skulptur.²² Einzelne Anregungen für meine Studie erhielt ich aus den Ausstellungskatalogen *Warum! Diesseits und jenseits des Menschen!* und *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*.²³

Für die Identifizierung von Werken mit christlichen Motiven in der ehemaligen DDR war die Publikation *Blätter zur Bibel / 1949 bis 1989. Christliche Themen in der ostdeutschen Grafik* bedeutend, da hieraus hervorgeht, dass christliche Themen während der gesamten DDR Zeit zumindest im grafischen Bereich aufgegriffen wurden.²⁴

Die Darstellung der Entwicklung der Kunst in Deutschland nach 1945 stützt sich im Wesentlichen auf die verschiedenen Veröffentlichungen von Martin Damus²⁵ und Karin Thomas²⁶ sowie den Katalog zur Ausstellung *60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland. 1949 bis 2009*.²⁷

Die Werke der ausgewählten Künstler wurden noch nicht auf die Kreuzigungsthematik hin untersucht. Es konnte deshalb nur auf Publikationen zurückgegriffen werden, die sich generell mit dem Werk der Künstler beschäftigen (vgl. hierzu die Kapitel der vier Künstler).

²²Vgl. Kat. Heidelberg 2003: *Corpus Christi. Christusbildern in der Fotografie*, mit einem Beitrag von Nissan N. Perez, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg 19.12.2003-12.4.2004, hrsg. v. Kristy Seymour-Ure, Heidelberg 2003.

²³Vgl. Kat. Ostfildern 2003c: *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, hrsg. v. Matthias Flüge und Friedrich Meschede im Auftrag der Guardini Stiftung e.V. und der Stiftung St. Matthäus, Ausst. Kat. Martin Gropius Bau Berlin 28.5.-3.8.2003, Ostfildern 2003 und Kat. Köln 2005a: *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Roland Krischel / Giovanni Morello / Tobias Nagel, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz Museum- Fondation Corboud der Stadt Köln 1.6.-2.10.2005, Köln 2005.

²⁴Vgl. Kat. Magdeburg 1999: *Blätter zur Bibel / 1949 bis 1989. Christliche Themen in der ostdeutschen Grafik*, hrsg. v. Verein der Bibliophilen und Graphikfreunde Magdeburg und Sachsen-Anhalt e.V. „Willibald Pirckheimer“, Ausst. Kat. Sept. – Nov. 1999, Magdeburg 1999.

²⁵Vgl. Damus 1981: Martin Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus. Mit 87 Abbildungen*, Frankfurt am Main 1981; Damus 1991: Martin Damus, *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reineck bei Hamburg 1991; Damus 1995: Martin Damus, *Kunst in der BRD. 1945 – 1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft*, Reinbeck bei Hamburg 1995, S. 17.

²⁶Vgl. Thomas 2002: Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002.

²⁷Vgl. Kat. Köln 2009: *60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland. 1949 bis 2009*, hrsg. v. Walter Smerling Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1.5.2009-14.6.2009, Köln 2009.

Das Kreuzigungsmotiv in der Geschichte der Kunst

1. Die Bedeutung der Kreuzigung Christi

Die Kreuzigung Christi hat neben seiner primären Bedeutung als christliches Glaubenssymbol infolge der Säkularisierung eine weitere Bedeutung als Zeichen christlicher Wertvorstellungen bzw. als Zeichen einer christlich geprägten Kultur.²⁸ Als zentrales Symbol des Christentums ist das Kreuzigungsmotiv eng verbunden mit der Entwicklung der Bildenden Kunst. Im Folgenden soll auf die Bedeutung der Kreuzigung Christi in der Theologie und in der Kunstgeschichte eingegangen werden. Die Erklärungen dienen als Ausgangspunkt für die Untersuchung der Bedeutung der Kreuzigung nach 1945.

Die Kreuzigung Christi war seit frühester Zeit das zentrale Thema sowohl christlicher Frömmigkeit als auch der Theologie.²⁹ Das Christentum wird deshalb häufig auch als „Religion des Kreuzes“ bezeichnet.³⁰ Die Kreuzigung steht für den heilbringenden Tod Jesu und steht für die Offenbarung der Liebe Gottes.³¹

Die Hinrichtung Christi am Kreuz ist ein Opfertod.³² Die Kreuzigung ist als Menschenopfer zugleich Selbstopfer und Sühneopfer. Das Selbstopfer Christi ist auch Selbstopfer Gottes durch seinen Sohn und damit eine Umkehrung des Opfergedankens. Darin liegt der fundamentale Unterschied zwischen dem Christentum und anderen Religionen.³³ Das

²⁸ Vgl. Esser 2000: Sonja M. Esser, *Das Kreuz – Symbol kultureller Identität? Der Diskurs über das ‚Kruzifix-Urteil‘ (1995) aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Münster 2000, S. 64.

²⁹ Bereits Ignatios von Antiochien stellte das Kreuz als Mitte des christlichen Glaubens heraus. Vgl. LTK: *Lexikon für Theologie und Kirche*, begr. Michael Buchberger, hrsg. v. Walter Kasper u.a., 3. Aufl., Freiburg/Basel/Rom/Wien 1993 – 2001, S. 454.

³⁰ Vgl. Moltmann 1987: Jürgen Moltmann, *Der gekreuzigte Gott. Das Kreuz Christi als Grund und Kritik christlicher Theologie*, München 1987, S. 34.

³¹ Das Bundesverfassungsgericht beschreibt im Kruzifix-Urteil die Bedeutung folgendermaßen: „(Das Kreuz) versinnbildlicht die im Opfertod Christi vollzogene Erlösung des Menschen von der Erbschuld, zugleich aber auch den Sieg Christi über Satan und Tod und seine Herrschaft über die Welt, Leiden und Triumph in Einem.“ (Urteil III:26) Vgl. Esser 2000, S. 49.

³² Das Opfer steht für die religiöse Verbundenheit zwischen Mensch und Gott und ist eine der ältesten Handlungen in der Religionsgeschichte. Die Darbietung einer Gabe ist Ausdruck völliger Selbsthingabe des Menschen. Sie wird einem höheren Wesen in ritueller Weise dargebracht und damit geheiligt, um Böses abzuwehren und Gutes zu empfangen. Die systematische Deutung des Todes Christi als Opfertod ist erst im Hebräerbrief zu finden. Georg Baudler sieht hier vor allem den Einfluss griechisch-indogermanische Vorstellungen eines Opfer- und Heldenpathos. Vgl. Baudler 1997: Georg Baudler, *Das Kreuz. Geschichte und Bedeutung*, Düsseldorf 1997, S. 227.

³³ Vgl. RGG: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 4. Aufl., hrsg. v. Kurt Galling, Tübingen 2008, S. 1652.

Christusopfer hat in Form der Verkündigung symbolische Bedeutung im Abendmahl und wird in der Eucharistiefeier als Opfermahl gegenwärtig.³⁴

Die Kreuzigung symbolisiert die Selbsthingabe Christi zur Tilgung der Sünden der Menschen.³⁵ Christus ist somit stellvertretend für die Menschen gestorben. Als Heilszweck Gottes ist die Kreuzigung Mittel, durch das die den Menschen von Gott trennende Sünde getragen wird. Die Verbindung aus liebendem Gott und sündigem Menschen gilt auch bei Sichtweisen, die die Kreuzigung als höchsten Grad der Bewährung des Bewusstseins der Einheit mit Gott, als Ursprungsort des eigenen Gottesverhältnisses, sehen.³⁶ In den Schriften des Neuen Testaments finden sich verschiedene Ansätze, um den Kreutztod Christi zu deuten. Christi Tod wird gedeutet als Erfüllung des Heilsplanes Gottes (vgl. Mk 8,31; Lk 24,7.26.44), als Prophetenschicksal bzw. als Tod des Gerechten (vgl. Mt 5,12; 23,37; Apg 3,14; 7,52; Lk 13,34; Mt 23,29-31.35), als leidender Gottesknecht (vgl. Mk 10,45 par, 14,24.61; Lk 23,34; Joh 1,29; Röm 4,25; 1 Petr 2,24), als Sündenbock-Motiv (vgl. 2 Kor 5,21), als Opfertod (vgl. Mk 14,24; Mt 26,28; 1 Kor 5,7; Joh 1,29; Hebr 10,5-10), als stellvertretendes Sühneopfer (vgl. Röm 3,25; 1 Joh 2,2; 4,10; 1 Kor 15,3; Röm 4,25; Gal 1,4), als Überwindung der Sünden- und Todesmacht (vgl. Röm 5,18-21; Joh 8,34-47), als Einlösung des Schuldbriefes (vgl. Röm 3,25; Kol 2,14), als Rechtfertigung (vgl. Gal 3,10-14) und als Versöhnung (vgl. 2 Kor 5,14-6,2; Röm 5,1-11).

Die Paulusbriefe sind die ältesten literarischen Zeugnisse des Kreutztodes Christi. In ihnen wird die Kreuzigung nicht beschrieben, sondern Paulus gebraucht das griechische Wort „stauros“ als Chiffre und Symbol für die befreiende und erlösende Botschaft Jesus als Christus. Diese Botschaft nennt er „Das Wort vom Kreuz“ (1 Kor 1,18). Das Göttlich-Rettende begegnet dem Menschen im Bild des Gekreuzigten als des Schwachen und Ausgelieferten. In den Evangelien wird das paulinische „Wort vom Kreuz“ narrativ aufgefüllt, um das Ereignis der Kreuzigung Christi zu verinnerlichen. Die Passionserzählungen sind auch hier exegetisch das Ziel und damit im Zentrum.³⁷

³⁴Die Wandlung im Sinne der Transsubstantiation findet nach der katholischen Lehre in der Eucharistiefeier statt. Vgl. Moltmann 1987, S. 46. Im Abendmahl wird der Bund mit Gott geschlossen.

³⁵Kreuzigung und Auferstehung sind kaum voneinander zu trennen. Beide verfolgen dasselbe Ziel die Herrschaft Jesu Christi. Mit der Auferstehung Jesu ist unsere Hoffnung auf Erweckung von den Toten gemeint. Beiden gemeinsam Tod und Auferstehung ist der Heilswille Gottes. Vgl. Schrage 2004: Wolfgang Schrage, *Kreuzestheologie und Ethik im Neuen Testament. Gesammelte Studien*, hrsg. v. Dietrich-Alex Koch und Matthias Köckert, Göttingen 2004, S. 12.

³⁶Vgl. F. Schleiermacher, A. Ritschel.

³⁷Vgl. Baudler 1997, S. 204.

In der Theologie werden die biblischen Berichte der Kreuzigung im Laufe der Zeit unterschiedlich gedeutet und führen zu verschiedenen Konzeptionen innerhalb der Kreuzestheologie.

Der Kreuztod stellt im 2. und 3. Jahrhundert zunächst noch ein Ärgernis dar,³⁸ weshalb hier noch keine systematische Kreuzestheologie entstehen kann. Im Gottesdienst und im täglichen Leben verwenden die Christen die Gebärde der Selbstbekreuzigung als Zeichen der Zugehörigkeit und als ein apotropäisches Zeichen. Die Passion Christi wird im Sinne der Leidensmystik als vorbildlicher Weg verstanden, der zum Heil führt. Durch persönliches Leiden führt der Weg zur Herrlichkeit Gottes.

Bernhard von Clairvaux entwickelt im Mittelalter in Bezugnahme auf Gal 6,14 und 1 Kor 2,2 eine eigene Kreuzesfrömmigkeit und Kreuzestheologie. Bei ihm steht das irdische Leben Jesu von der Menschwerdung bis zum Tod, das er im Ganzen als Passion sieht, im Mittelpunkt. Durch die erinnernde Betrachtung der Passion soll sich der Mensch mit dem leidenden Christus identifizieren. Franz von Assisi, der ebenfalls die Menschheit Christi in den Mittelpunkt rückt, glaubt an die Wunderkraft des Kreuzes und des Kreuzzeichens. Zisterzienser und Dominikaner verbreiten zudem im Mittelalter eine starke Schmerzfrömmigkeit.³⁹

Martin Luther knüpft unmittelbar an Kernaussagen des Apostels Paulus an. In seiner 'theologia crucis' wird die Kreuzigung Christi als Ort der Selbstdefinition Gottes betrachtet, der das Leiden des Menschen zum eigenen macht und so die 'condition humana' auf sich nimmt. Gerechtigkeit besteht nur in einem ständigen göttlichen Akt der Vergebung und Nichtanrechnung der Sünden.

Botschaft und Theologie des Kreuzes stehen bis heute im Zentrum des Denkens von evangelischen und katholischen Theologen.⁴⁰ Auch in der orthodoxen Theologie bildet die Kreuzigung Christi das zentrale Thema.

³⁸Vgl. Kap. 2.2.1.

³⁹Vgl. URL: [http://willie.itg.uni-](http://willie.itg.uni-muenchen.de:9070/praktisch/didaktik/seminar_kreuz_und_kruzifix/vorlage_theologie5.htm)

[muenchen.de:9070/praktisch/didaktik/seminar_kreuz_und_kruzifix/vorlage_theologie5.htm](http://willie.itg.uni-muenchen.de:9070/praktisch/didaktik/seminar_kreuz_und_kruzifix/vorlage_theologie5.htm) (12. Nov. 2009).

Die Erkenntnis des leidenden und dadurch helfenden Gottes wurde während des Zweiten Weltkrieges in der protestantischen Theologie erneut von Dietrich Bonhoeffer aufgegriffen. Vgl. Moltmann 1987, S. 49.

⁴⁰Einen neuen Aspekt in der theologischen Auseinandersetzung um die Kreuzigung führt Georg Wilhelm Friedrich Hegel ein, der zum einen die Kreuzigung mit der Trinitätstheologie verbindet und zum anderen die Dialektik des Heilsgeschehens in eine allgemeine Logik des Geistes aufhebt. Des Weiteren tritt durch Sören Kirkegaard und durch die Dialektische Theologie die geschichtliche Einmaligkeit wieder in den Vordergrund. In jüngerer Zeit prägen die Kreuzestheologie u.a. Dietrich Bonhoeffer und Paul Tillich. Auch der evangelische Theologe Jürgen Moltmann entwirft eine trinitarische Kreuzestheologie. Für ihn ist der Tod Jesu am Kreuz Ausgangspunkt aller christlicher Aussagen über Gott, Schöpfung, Sünde, Tod und Zukunft. Im Zentrum seiner Theologie steht die Hoffnung des Glaubens, die von dem auferweckten Gekreuzigten herkommt. Vgl. Moltmann 1987. Das Kreuzesgeschehen und seine trinitarische Tiefendimension stehen zudem für den

Im Folgenden wird nicht näher auf die theologischen Deutungen der Kreuzigung Christi eingegangen, da sich die Künstler des 20. Jahrhunderts, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, in ihren Werken nicht ausdrücklich mit theologischen Fragestellungen beschäftigt haben.

Die Kirche ist bis in die Neuzeit der größte und wichtigste Auftraggeber der Künstler. Die Kreuzigung Christi ist das zentrale Motiv des christlichen Glaubens. Sie ist das zentrale Thema der christlichen Ikonographie und die wichtigste Darstellung innerhalb der Passion. Damit wird die Kreuzigung auch in der Kunstgeschichte zu einer der wichtigsten und häufigsten Darstellungen überhaupt. Die Bilder werden meist im heiligsten Raum der Kirche, dem Altarraum, aufgestellt. Sakrale Bilder gehören zu den angesehensten Werken der Malerei, weshalb fast alle bedeutenden Künstler Kreuzigungsdarstellungen fertigen (vgl. Kap. 2.2). Auch die Geschichte der Kunst, das heißt unterschiedliche Stilepochen und Handschriften, ist an ihnen ablesbar.

Die Darstellungen sind sowohl theologische Aussage als auch historische Beschreibung der Kreuzigung. Dies ändert sich mit der Aufklärung. Kreuzigungsbilder werden nun entweder von der Kirche in Auftrag gegeben – hier ist eine kirchengeschichtliche Kontinuität des Gebrauchs und der Darstellung festzustellen – oder aus eigenem Antrieb geschaffen. Bei der autonomen Kunst stehen häufig weder eine theologische noch eine historische Aussage im Vordergrund. Die Untersuchung der Kreuzigungsbilder in der vorliegenden Arbeit beschränkt sich ab Ende des 19. Jahrhunderts auf die autonome Kunst.

katholischen Theologen Hans Urs von Balthasar im Zentrum seiner Theologie. Die Liebe Gottes zeige sich im Leben, Sterben und der Auferstehung Christi, in der Entäußerung des Sohnes in der Offenbarung im Fleisch bis zum Kreuz (vgl. 2 Kor 5,21). Vgl. u.a. Korthaus 2007: Michael Korthaus, *Kreuzestheologie. Geschichte und Gehalt eines Programmbegriffs in der evangelischen Theologie*, Tübingen 2007.

2. Die Darstellung „Christus am Kreuz“ bis 1945

2.1 Die Beschreibung der Kreuzigung Christi in der Bibel

Der Ursprung jeder Kreuzigungsdarstellung und jedes Kruzifix ist der biblische Bericht der Kreuzigung Christi. Die Kunstwerke beziehen sich meist auf den Moment kurz nach dem Ableben Christi. Auf den Kreuzigungsbildern wird der Tod Christi durch Longinus, der mit einer Lanze in die Seite Christi sticht, veranschaulicht. Auf Kreuzigungsdarstellungen und Kruzifixen ist die daraus resultierende Wunde meist unterhalb der rechten Brust platziert. Die Darstellungen beziehen sich somit eindeutig auf das Johannesevangelium, da nur in diesem Longinus⁴¹ vorkommt.

Longinus wird im Johannesevangelium erst im Zusammenhang mit der Bestattung des Leichnams erwähnt. Hier werden der Tod und die Abnahme Christi vom Kreuz erläutert:

„Weil Rüsttag war und die Körper während des Sabbats nicht am Kreuz bleiben sollten, baten die Juden Pilatus, man möge den Gekreuzigten die Beine zerschlagen und ihre Leichen dann abnehmen. [...] Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, dass er tot war, zerschlugen sie ihm die Beine nicht, sondern einer der Soldaten stieß mit der Lanze in seine Seite, und sogleich floss Blut und Wasser heraus. [...]“⁴²

Neben Maria und Johannes sind auf einigen Bildern unterhalb des Kreuzes entweder Maria Magdalena oder die Soldaten, die um die Kleider von Jesus knobeln, dargestellt. Selten ist die Abbildung des Essigschwammes, wie ihn der Evangelist beschreibt:

„Nachdem die Soldaten Jesus ans Kreuz geschlagen hatten, nahmen sie seine Kleider und machten vier Teile daraus, für jeden Soldaten einen. [...]. Sie sagten zueinander: Wir wollen es nicht zerteilen, sondern darum losen, wem es gehören soll. [...] Bei dem Kreuz Jesu standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala. [...] Danach, als Jesus wusste, dass nun alles vollbracht war, sagte er, damit sich die Schrift erfüllte: Mich dürstet. Ein Gefäß mit Essig stand da. Sie steckten einen Schwamm mit Essig auf einen Ysopzweig und hielten ihn an seinen Mund. [...]“⁴³

⁴¹ Longinus ist ein römischer Hauptmann. Er bezeugt, dass Christus Gottes Sohn war. Der Legende nach soll er Christ geworden und als Märtyrer gestorben sein.

⁴² *Die Bibel. Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament*, hrsg. Im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, Stuttgart 1980, Joh. 19, 31-42.

⁴³ Ebd., Joh. 19, 16b-30.

In den Evangelien von Markus, Matthäus und Lukas fehlt die Beschreibung der Feststellung des Todes Jesu durch die Soldaten. Die Evangelisten beschreiben dafür, dass sich direkt nach dem Ableben Jesu eine Finsternis und ein Beben ereignet haben, durch das der Vorhang im Tempel von Jerusalem zerreißt. Dieses Ereignis wird besonders in frühen Kreuzigungsdarstellungen durch Sonne und Mond symbolisiert. Durch das kosmische Geschehen sollen die Umstehenden erkannt haben, dass Jesus tatsächlich Gottes Sohn gewesen sei.⁴⁴

Das Johannes-Evangelium, das in Auseinandersetzung mit der Gnosis steht, verbindet die Erhöhung und Offenbarwerdung der Gottherrlichkeit mit dem grausamen Kreuzigungsgeschehen, das heißt im Gekreuzigten selbst soll die Herrlichkeit Gottes gesehen werden.⁴⁵ Es unterscheidet sich in Auswahl und Darbietung des Stoffes erheblich von den drei früheren Evangelien.⁴⁶

⁴⁴ Siehe Matthäus-Evangelium, Der Tod Jesu: 27, 45-56.

⁴⁵ Vgl. Baudler 1997, S. 213.

⁴⁶ Vgl. *Die Bibel. Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament*, hrsg. Im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, Stuttgart 1980, S. 1194.

2.2 Die Kreuzigung Christi in der Malerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

„Christus am Kreuz“ ist das zentrale Motiv sowohl in Kreuzigungs- als auch in Kruzifixdarstellungen. Die Begriffe Kreuzigung und Kruzifix gehen zum Teil ineinander über und werden häufig nicht klar voneinander abgegrenzt.

Unter einem Kruzifix versteht man allgemein ein selbständiges Kreuz mit einer Darstellung des Gekreuzigten. Die Darstellung kann bildhauerisch oder malerisch sein. Größe oder Technik spielen bei der Eingrenzung keine Rolle. Es wird folglich jede Darstellung von Christus am Kreuz als Kruzifix bezeichnet unabhängig von dem ikonographischen Zusammenhang.⁴⁷

Eine Kreuzigungsdarstellung beschreibt meistens das Geschehen, welches der Evangelist Johannes schildert. Sie soll das historische Ereignis wiedergeben. Auf diesen Kunstwerken sind meist mehrere Personen abgebildet. Christus wird am Kreuz hängend meistens in der Mitte des Bildes abgebildet. Um ihn können sich Maria, Johannes, Maria Magdalena, Longinus, Soldaten und Engel gruppieren. Im Hintergrund ist oft eine Landschaft oder ein Hügel zu sehen.⁴⁸

Ein Kruzifix, das heißt die Darstellung Christi am Kreuz, ist somit der zentrale Ausschnitt aus einer Kreuzigung.

Im Laufe der Zeit gab es unzählige stark variierende Darstellungen der Kreuzigung und des Kruzifixes. Die Kunstwerke unterscheiden sich nicht nur in Material, Form und Farbgebung, sondern auch in ihrer Funktion. Es gibt kleine Kreuzigungsbilder und Kruzifixe für die private Andacht im häuslichen Bereich bis zu monumentalen Kunstwerken für den liturgischen Gebrauch in der Kirche.

⁴⁷ Vgl. LCI: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, 8 Bde. Freiburg i. Br. (u.a.), 1970, S. 678

⁴⁸ Das Motiv „Christus am Kreuz“ ist die formale Wiedergabe der Hauptlehre der Christen, weshalb die Darstellung nicht zwingend der geschichtlichen Tatsache entsprechen muss. Es geht vielmehr um ihren symbolischen Charakter. Vgl. Schönemark 1908: Gustav Schönemark, *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst*, Strassburg 1908, S. 1.

2.2.1 Veränderungen des Kreuzigungsbildes

In den nächsten beiden Kapiteln wird mit Hilfe der Ikonographie die Veränderung der Darstellung der Kreuzigung und des Kruzifixes von deren Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aufgezeigt. Im 20. Jahrhundert kommen weiterhin Kreuzigungen und Kruzifixe vor. Markus Lüpertz malte Kreuzigungen. Bernhard Heisig und Martin Kippenberger beschränkten sich auf die Ausführung von Kruzifixen und Jonathan Meese verwendete beide Darstellungsformen.

Im Folgenden werden deshalb die Ikonographien beider Formen vorgestellt. Der Überblick dient dazu, die Unterschiede zwischen den Darstellungen vor Ende des 19. Jahrhunderts und den Kunstwerken des 20. Jahrhunderts deutlich zu machen, die sich aufgrund der Autonomie der Künstler ergeben haben. Zudem beziehen sich viele Künstler im 20. Jahrhundert in ihren Werken oder ihren Äußerungen auf Vorbilder vergangener Jahrhunderte.

Bereits vor der Adaption des Kreuzigungsmotivs als zentrales Symbol im Christentum kommt dieses Zeichen in unterschiedlichen Kulturen vor.⁴⁹ Meist als Schutzzeichen verwendet gilt es als Ursymbol der Menschheit.⁵⁰ Das christliche Symbol der Kreuzigung leitet sich zwar vom Kreuztod Christi auf Golgatha ab, muss aber in dieser viele Jahrhunderte lang wirksamen Tradition gesehen werden.⁵¹ Die Kreuzigung ist das zentrale Thema der christlichen Ikonographie. Dennoch sind die ersten uns erhaltenen Darstellungen, die Christus am Kreuz zeigen, im Vergleich zu anderen christlichen Motiven spät geschaffen worden,⁵² obwohl es in der Bibel durchaus bildhafte Elemente gibt.⁵³ Ausschlaggebend hierfür ist, dass der Kreuztod die am meisten entehrende Strafe in der antiken Welt darstellt. Im römischen Reich gilt der Kreuztod als Sühne für die schlimmsten Verbrechen. Es ist die Hinrichtungsart für Sklaven und Schwerverbrecher. Das Synedrium⁵⁴ der Juden bezeichnet Christus deshalb als König der

⁴⁹ Das Kreuz dient bereits den Assyriern, Persern, Phöniziern und den kleinasiatischen Völkern zu Kultzwecken. Auch im Judentum ist es das eschatologische Siegel, das diejenigen kennzeichnet, die in das Reich Gottes eingehen.

⁵⁰ Vgl. RGG, S. 1744.

⁵¹ Vgl. Baudler 1997, S. 23.

⁵² Vgl. Grillmeier 1956: Aloys S. J. Grillmeier, *Der Logos am Kreuz: zur christlichen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung*, München 1956, S. 2.

⁵³ Vgl. Smitmans 2007: Adolf Smitmans, *Kreuz und Gekreuzigter in der europäischen Kunstgeschichte*, Online-Texte der Evangelischen Akademie Bad Boll. (<http://www.ev-akademie-boll.de/fileadmin/res/otg/641505-Smitmans.pdf> 14.2.2007), S. 2.

⁵⁴ Oberster jüdischer Gerichtshof in Jerusalem bis 70 n. Chr.

Juden, weil dadurch die Anklage Jesu zu einer politischen Angelegenheit und nach römischem Recht strafbar wird.⁵⁵

Georg Baudler sieht dagegen den Grund im menschlichen Sterben Christi. Die Darstellung eines sterbenden Gottes sei eine Erniedrigung und deshalb in der Kunst nicht darstellbar gewesen.⁵⁶

Ein weiterer Grund für die späten Kreuzigungsdarstellungen ist, dass die Auferstehung als Überwindung des Todes für die frühen Christen eine größere Bedeutung besitzt.⁵⁷

Bis heute ist unklar, wie Christus am Kreuz befestigt wird, da in der Bibel diesbezüglich eine Beschreibung fehlt und der Bibelbericht kein Augenzeugenbericht ist, sondern 'narrative Theologie'. Vermutlich werden die Arme festgebunden und die Füße genagelt oder angebunden, wie es im römischen Reich üblich ist. Die Hände werden manchmal zusätzlich genagelt. Die Erwähnung der Wundmale im Johannesevangelium deuten daraufhin, dass auch die Hände Jesu angenagelt sind.⁵⁸ Der Körper wird meist durch ein Fußbrett abgestützt. Ohne das Anbinden der Arme und die Befestigung der Füße hätte das Körpergewicht derart auf den Brustkasten gedrückt, dass der Gekreuzigte in kurzer Zeit erstickt wäre. Demnach ist die Kreuzigung ein langer, qualvoller Tod. Die roh behauenen Balken ergeben eine T-Form, indem das Querholz auf das obere Ende des Stammes liegend befestigt wird.⁵⁹

Das Kreuz als Teil der Kreuzigung wird bald nach Christi Tod, der auf 30 n. Chr. geschätzt wird, zum Erkennungszeichen der Christen.⁶⁰ Die Einführung des Kreuzes als zentrales christliches Bildmotiv wird mit dem Sieg Kaiser Konstantins über seinen Konkurrenten Maxentius im Jahr 312 verbunden.⁶¹ Kreuze tauchen in der bildenden Kunst jedoch erst nach dem Tod Kaiser Konstantins auf, der das Christentum mit anderen Religionen im römischen

⁵⁵ Vgl. Schönermark 1908, S. 3.

⁵⁶ Vgl. Baudler 1997, S. 295.

⁵⁷ Vgl. WCI: *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, 8. Verb. Aufl., Köln 2004, S. 229.

⁵⁸ Vgl. Joh. 20, 19-23.

⁵⁹ Die meisten Kunstwerke weichen von dieser Form ab. Häufig wird ein lateinisches Kreuz dargestellt.

⁶⁰ Während den Christenverfolgungen verwendet man vor allem in der Schriftkunst versteckte Zeichen (Monogramme) und Hieroglyphen, um an den Kreutztod und die Erlösung zu erinnern. Von Beginn an sind die Kreuzformen nicht einheitlich.

⁶¹ Lactantius und Eusebios berichten einen Traum, bzw. eine Vision, die Konstantin den Sieg im Zeichen des Kreuzes verheißen habe. Der Kaiser bezeichnete Fahnen und Schilde seiner Soldaten mit dem Christusmonogramm (ChiRo), in dem das Chi auch für das Kreuz stand. Seit 312 begünstigte Konstantin die Kirche und die Christen finanziell und rechtlich. Er führte die kirchliche Organisation weitgehend mit der des Staates zusammen.

Reich um 312 gleichstellt. Die Ausbreitung der Kreuze in der Kunst findet somit von Osten nach Westen statt.⁶²

Die früheste Darstellung des Gekreuzigten stammt von Anfang des 3. Jahrhunderts. Christus trägt auf dieser Abbildung einen Eselskopf, weshalb von einer Verspottung ausgegangen wird. Es ist jedoch bis heute nicht eindeutig geklärt, ob es sich um Christus oder um den eselköpfigen ägyptischen Gott Seth handelt.⁶³ Die ersten Darstellungen, die man mit Sicherheit datieren kann, sind um 430 entstanden. Sie sind abendländischen Ursprungs.⁶⁴ Eines der ersten Beispiele ist auf der Holztür der Kirche von Santa Sabina in Rom dargestellt. Es zeigt Jesus – nur mit einem Lendentuch bekleidet – zwischen den beiden Schächern. Die Kreuze, an denen sie hängen, sind kaum sichtbar. Im Hintergrund ist die Stadtmauer von Jerusalem abgebildet.⁶⁵

Etwa gleichzeitig ist ein spätrömisches Elfenbeinrelief entstanden, auf dem der gekreuzigte Christus, der erhängte Judas, Maria, Johannes und Longinus dargestellt sind. Das Elfenbeinrelief befindet sich heute im Britischen Museum in London.⁶⁶

Eine der ältesten gemalten Kreuzigungen stammt von dem Mönch Rabbula im syrischen Kloster Zagba in Mesopotamien aus dem Jahr 586 und wird deshalb als Rabbula Codex bezeichnet (Abb. 1). Er wird heute in der Bibliotheca Laurentiana in Florenz aufbewahrt. Der Rabbula Codex weist die erste vollständige Komposition einer Kreuzigung auf, die in den folgenden Jahrhunderten nur durch wenige Motive erweitert wird. Christus ist zwischen den Schächern ans Kreuz genagelt. Er trägt ein



Abbildung 1
Kreuzigung
Rabbula Codex, 586

ärmelloses Gewand (Kolobion) und um seinen Kopf herum schwebt ein Nimbus. Das Gewand hat auf späteren Gemälden häufig die kaiserliche Purpurfarbe. Es soll das Königtum Christi zum Ausdruck bringen.⁶⁷ Über dem Haupt Christi steht der lateinische Satz „Jesus von Nazareth, der König der Juden“.⁶⁸ Daraus leiten sich auf späteren Darstellungen die Initialen

⁶² Vgl. Schönermark 1908, S. 33.

⁶³ Vgl. WCI, S. 229. Auch auf Gemmen, rund zugeschnittenen Edelsteinen, befinden sich erste Kreuzigungsdarstellungen Anfang des 3. Jahrhunderts. Sie dienen meist als Schutzzeichen. Vgl. Baudler 1997, S. 273.

⁶⁴ Vgl. LCI, S. 608.

⁶⁵ Baudler sieht hier Einflüsse des Dionysos-Kultes. Vgl. Baudler 1997, S. 202.

⁶⁶ Vgl. Phaidon 2005, S. 4. Die Darstellung hat in ihren westlich-abendländischen Zügen einen heroisch-kämpferischen Charakter und wird durch den Kontrast zwischen der „Göttlichkeit“ des Opfertodes Christi und dem erhängten Judas geprägt.

⁶⁷ Vgl. Meurer 1985: Heribert Meurer, Triumph und Passion. Zur Entwicklung des Kruzifixes, in: *Christus im Leiden. Kruzifixe. Passionsdarstellungen aus 800 Jahren*, Stuttgart 1985, S. 21.

⁶⁸ Joh. 19, 19.

INRI ab. Links und rechts neben dem Kopf sind Sonne und Mond abgebildet. Diese sind häufig auf frühmittelalterlichen Darstellungen der Kreuzigung abgebildet.⁶⁹ Die Symbole stehen für das duale Wesen Christi (Gott und Mensch), das Alte und Neue Testament und nehmen Bezug auf den kosmischen Aufruhr während der Kreuzigung. Vor dem Kreuz steht Longinus mit der Lanze. Er wird mit einer Inschrift bezeichnet. Ihm gegenüber steht der Schwammträger. Am linken Bildrand stützt sich die trauernde Maria auf Johannes. Auf der rechten Seite des Bildes stehen drei weinende Frauen. Wie im Johannes-Evangelium überliefert, knobeln die Soldaten unter dem Kreuz um die Kleider Christi. Im Hintergrund sieht man zwei Berge. Christus hat die Augen geöffnet, dennoch rinnt Blut und Wasser aus seiner Brust. Leben und Tod werden somit gleichzeitig dargestellt.

In den ersten sechs Jahrhunderten wird Christus auf den Kreuzigungsdarstellungen meistens lebend mit offenen Augen am Kreuz hängend gezeigt, obwohl gleichzeitig durch den Lanzenstich sein Tod bezeugt wird. Die offenen Augen stehen für die Gottheit in der menschlichen Gestalt Jesu.⁷⁰ Der unsterbliche Gott kann in Menschengestalt am Kreuz sterben. Die ältere Imago 'Christi crucifixi' ist folglich eine Verbindung von Symbolismus und Realismus.⁷¹

In Folge des byzantinischen Bilderstreites zwischen 726 und 843 sind Kreuzigungsdarstellungen des 8. und 9. Jahrhunderts aus dem byzantinischen Bereich kaum erhalten.⁷² In Rom befinden sich dafür östlich beeinflusste Kunstwerke.⁷³ Der karolingische Abendmahlstreit, der die Ikonographie des abendländischen Kreuzigungsbildes stark beeinflusst, lässt den sakramentalen Charakter des Opfertodes nun stärker hervortreten.⁷⁴ Die Darstellung der Kreuzigung Christi soll gegen die Bilderfeindlichkeit gerechtfertigt werden, indem man Jesus und seinen Tod realistisch darstellt.⁷⁵ Seit karolingischer Zeit erhalten die Bildelemente der Kreuzigung in der westeuropäischen Kunst deshalb oft einen theologisch-symbolischen Charakter⁷⁶ und die Aufteilung der Figuren in eine positive Seite zu Rechten Christi und eine negative zur Linken wird üblich. Zudem soll der Realismus des Leidens eine

⁶⁹ Vgl. WCI, S. 230.

⁷⁰ Vgl. Grillmeier 1956, S. 86.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 15.

⁷² Vgl. Eberlein 1996: Johann Konrad Eberlein, *Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde*, Berlin 1996, S. 106.

⁷³ Vgl. LCI, S. 613.

⁷⁴ Vgl. Schönermark 1908, S. 36.

⁷⁵ Vgl. DA: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, 43. Bde., New York 1996, S. 210.

⁷⁶ Rechts vom Kreuz Christi steht neben Maria und Longinus, die Ecclesia, die mit einem Kelch das Blut Christi auffängt. Die Figur der Ecclesia weist auf die Eucharistie hin. Links neben Johannes und Stephanon (Schwammträger) befindet sich die personifizierte Synagoge, von deren Haupt die Krone fällt. Die tote Schlange deutet auf den überwundenen Tod hin. Der Totenkopf und das Gebein unterhalb des Kreuzes weisen auf die Überlieferung hin, nach der Christus an Adams Begräbnisstätte hingerichtet wurde.

größere Nähe zum biblischen Bericht herstellen.⁷⁷ Im byzantinischen Raum dagegen wird weiterhin die Darstellung des Gekreuzigten sowohl als Sieger mit offenen Augen wie auch als Getöteter mit offener Seitenwunde fortgesetzt.

Christus wird seit Beginn des 11. Jahrhunderts mit einem Lendentuch oder völlig bekleidet dargestellt. In dieser Zeit entsteht das Mosaik im Narthex von Hosios Lukas, eines der bedeutendsten Kreuzigungsbilder in der byzantinischen Kunst (Abb. 2). Es ist Teil eines theologisch durchdachten Bildprogramms.⁷⁸

Die Darstellung konzentriert sich auf drei Hauptgestalten; Christus, Maria und Johannes. Christus ist nur mit einem Lendentuch bekleidet. Sein Kopf ist von einem Nimbus umgeben und kraftlos auf die Schulter gefallen. Obwohl sich neben seinem Haupt wieder Sonne und Mond befinden, ist die Darstellung des Todes Christi nun menschlicher und wirklichkeitsnäher.⁷⁹



Abbildung 2
Kreuzigung, Anfang 11. Jh.

Die Füße stehen auf einem Fußbrett. Blut fließt aus seinen Füßen in einen Kelch als Verweis auf die Eucharistie. Das mit Pflöcken festgekeilte Kreuz steht auf dem kleinen Golgatha-Felsen, auf dem Adams Schädel erscheint. Der Adamsschädel verweist nicht nur auf den Ort der Kreuzigung als Schädelstätte, sondern auch auf die erlösungsbedürftige Menschheit. Die wenigen Gebärden lassen die Darstellung statisch wirken. Auch das Fehlen einer Landschaft, die durch einen Goldhintergrund ersetzt wird, macht deutlich, dass es weniger um die Beschreibung der historischen Kreuzigung geht, als um deren symbolischen Gehalt.

Im 12. Jahrhundert etabliert sich die Darstellung des toten Christus.⁸⁰ Christus wird häufig mit einer Krone als Zeichen seiner königlichen Herrschaft abgebildet.⁸¹ Die Bezwingung des Bösen wird durch ein Untier als Fußständer symbolisiert. Der Sieg über das Böse verleiht den Werken einen weiteren Sinn.⁸²

Zur gleichen Zeit entwickelt der Mystiker Bernhard von Clairvaux im Zuge der Cluniazensischen Reform eine Kreuzesfrömmigkeit und Kreuzestheologie, in der die

⁷⁷ Es wird der tote Christus, dessen Körper am Kreuz sich seitwärts nach vorne biegt, dargestellt. Vgl. LdK: *Lexikon der Kunst. Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung. Kunsttheorie*, hrsg. v. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 2004, Bd. 4, S. 58.

⁷⁸ Vgl. Chatzidakis 1979: Manolis Chatzidakis (Hg.), *Hosios Lukas. Byzantine Art in Greece*, Athen 1997, S. 19.

⁷⁹ Vgl. Wessel 1966: Klaus Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966, S. 48.

⁸⁰ Vgl. WCI, S. 231.

⁸¹ Die Darstellung als Triumphator am Kreuz ist auf Mt 24, 30 zurückzuführen.

⁸² Vgl. Schönermark 1908, S. 51.

Kreuzigung als Ausdruck vom Leiden Christi verstanden wird. Diese neue Sicht wird vor allem durch die Kreuzzüge unterstützt und weitergetragen.⁸³ Seit dem 13. Jahrhundert setzt sich dieser leidende Christus in der Ikonographie durch. Die Siegesdarstellungen gehen auch ausgelöst durch Hungersnöte und Pestepidemien in Schmerzensdarstellungen über.⁸⁴ Sie stellen die Inkarnation, das heißt die Menschwerdung Gottes in Christus, in den Vordergrund. Die Vermenschlichung des mittelalterlichen Christusbildes, die mit einem übertriebenen Realismus der Darstellung einhergeht, soll den Betrachter emotional ansprechen. Die Zahl an Passionsdarstellungen wächst. Der Gekreuzigte wird mit übereinander geschlagenen Füßen dargestellt, die von nur einem Nagel durchbohrt sind. Die Dreizahl der Nägel soll nach mittelalterlicher Ansicht den dreifachen Schmerz Christi ausdrücken, den körperlichen, den geistigen und den des Herzens. Die Symbolsprache verfestigt sich. Der Körper Christi fällt in sich zusammen und sein Kopf ist gesenkt. Die Dornenkrone, welche die Königskrone ersetzt, und die blutigen Wunden veranschaulichen die Qualen. Christus ist nur noch mit einem Lendentuch bekleidet. Das Fußbrett verschwindet. Das T-Kreuz wird üblich und erst im 14. Jahrhundert vor allem in Deutschland von dem Y-Kreuz abgelöst. Unter dem Kreuz befinden sich häufig Schädel und Gebein. Engel umschweben auf manchen Darstellungen das Kreuz.⁸⁵ Die Wandmalerei gibt der Ikonographie der Kreuzigung neue Dimensionen. Neben den strengen Drei- bis Fünffiguren-Typen des Früh- und Hochmittelalters wird gemäß der Darstellung in der Bibel und der apokryphen Erzählungen das Bild des Opfertodes erweitert.⁸⁶ Besonders das Bild der trauernden, weinenden Maria unter dem Kreuz wird stärker hervorgehoben. Maria Magdalena wird nun oft zu den Füßen Christi dargestellt als Vertreterin der sündigen Menschheit. Sie steht für die Sehnsucht der Menschen nach Vergebung und Erlösung. Eine der frühesten Darstellungen, in denen sie erscheint, reicht ins 11. Jahrhundert zurück. Die illuminierte Handschrift befindet sich heute in der Pierpont Morgan Library in New York.⁸⁷ Auch Stifter werden häufig abgebildet, um an der Erlösung durch Christus teilzuhaben.

⁸³ Vgl. RGG, S. 1750.

⁸⁴ Vgl. zum Beispiel das „Pestkreuz“ um 1300.

⁸⁵ Die Kreuzigung an der Kanzel des Doms in Siena von Niccolò Pisano entsteht zu dieser Zeit. Christus hängt an einem y-förmigen Kreuz über einem Erdhügel mit einem Schädel. Er ist gekennzeichnet mit einem Heiligenschein. Sonne und Mond befinden sich über den Kreuzarmen neben seinem Kopf. In der oberen linken Ecke wird Ecclesia von einem Engel zum Kreuz geführt. Auf der anderen Seite wird die Synagoge weggeführt. Mehrere Knechte und Soldaten umstehen das Kreuz. Im Vordergrund sind die weinende Maria und Johannes abgebildet.

⁸⁶ Vgl. LCI, S. 623.

⁸⁷ Vgl. Phaidon 2005, S. 20.

Besonders in Italien werden die Kreuzigungsdarstellungen durch erzählerische Elemente zum dramatischen Geschehen erweitert. Auf dem Kreuzigungsbild von Giotto di Bondone in der Scrovegni-Kapelle in Padua kontrastiert der helle gekreuzigte Leib Christi vor einem blauen Hintergrund (Abb. 3). Den leeren Himmel belebend schweben Engel um den Gekreuzigten. Unterhalb des Kreuzes steht auf der linken Seite mit ausdrucksstarken Gebärden die Gruppe der Trauernden. Maria Magdalena

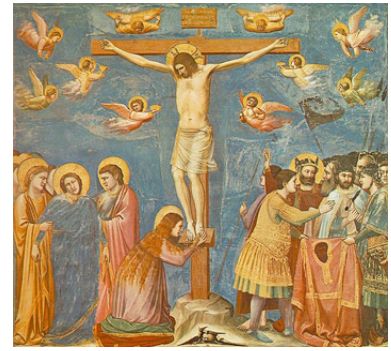


Abbildung 3
Giotto di Bondone
Kreuzigung, 1304-1313

küsst Christus die Füße. Auf der rechten Seite lösen die Soldaten um die Kleider Christi. Unter diesen ist der 'gute' Hauptmann mit einem Nimbus gekennzeichnet, der nach dem Tod Jesu erkennt, dass der Gekreuzigte Gottes Sohn ist. Giotto verbindet zeitlich versetzte Handlungen und eröffnet dem Betrachter dadurch weitere Reflexionsräume. Die helle, feine Farbgebung, die golddurchwirkten Gewänder und Nimbusse sowie die ausgewogene Komposition verleihen der Darstellung eine feierliche Stimmung. Giotto überhöht damit die tragische Szene zu einer Verherrlichung.⁸⁸

Im 14. Jahrhundert werden weniger Symbole und Allegorien in der Bildsprache der Kreuzigungen verwendet. Die Darstellung des historischen Ereignisses, das bereits im Früh- und Hochmittelalter seine Anfänge hat, wird erneut wichtig.⁸⁹ Sie wird zum „volkreichen

Kalvarienberg“, einem dramatischen Geschehen, ausgebaut. Damit erhält die Kreuzigungsdarstellung eine narrative Funktion und wird vor allem für die Laien einfacher zugänglich.

Jan van Eyck stellt seine Kreuzigung mit unzähligen Soldaten und Schaulustigen dar (Abb. 4). Das schmale hochformatige Bild entsteht um 1425. Christus ist nackt zwischen den zwei Schächern auf dem Mittelgrund abgebildet. Zwei Drittel der Bildfläche ist durch die Trauernden im Vordergrund und die berittenen Soldaten um das Kreuz ausgefüllt. Im Hintergrund sind eine Stadt,

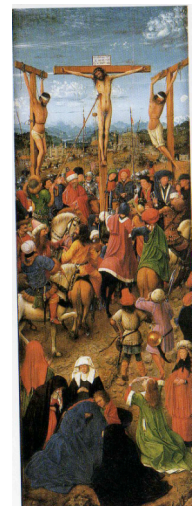


Abbildung 4
Jan van Eyck
Kreuzigung, um 1425 – 1430

⁸⁸ Vgl. Flores d'Arcais 1995: Francesca Flore d'Arcais, *Giotto*, München 1995, S. 185.

⁸⁹ Vgl. LdK, S. 59.

möglicherweise Jerusalem, und schneebedeckte Berge zu sehen.

Auch im 15. und 16 Jahrhundert wird durch die außerordentliche Vermehrung der um das Kreuz versammelten Personen der Schauplatz erweitert.

In der Renaissance tritt die Künstlerpersönlichkeit in den Vordergrund, weshalb die Darstellungen im Zuge des Humanismus individueller werden. Formen und Vorstellungen der Antike werden aufgegriffen und bedingen eine neue Art der Körperlichkeit. Besonders in Italien werden dadurch Harmonie und eine ausgewogene Komposition im Gegensatz zu den teilweise realistisch-grausamen Darstellungen des Mittelalters wichtig. Die strenge Komposition aus Christus, Maria und Johannes wird wieder häufiger verwendet. Die Bilder wirken dadurch bühnenhaft. Eine Panoramalandschaft ist meist im Hintergrund zu sehen. Diese Einbettung in die regionale Landschaft des Künstlers ermöglicht die Vergegenwärtigung des Geschehens. In die Kunstwerke werden auch Heilige oder zeitgenössische Figuren integriert. Dadurch wird die Möglichkeit einer Umdeutung der Szenerie zum Andachtsbild erreicht. Die Schönheit und Unversehrtheit des Körpers Christi wird besonders in der italienischen Renaissance zur Schau gestellt. Das Kreuzigungsbild von Raffael Santi in der Eremitage in St. Petersburg beispielsweise verbindet eine realistische Naturwiedergabe mit einer würdevollen Darstellung Christi.

Künstlerisch und ikonographisch haben zu dieser Zeit die Kreuzigungsbilder Albrecht Dürers und Matthias Grünewalds großen Einfluss. Einerseits verbreiten Dürers Passionsfolgen von 1500 und von 1511 und seine Kupferstiche von 1508 bis 1512 den Typus des 'volkreichen' dramatischen Kreuzigungsbildes weiter.⁹⁰ Andererseits erfolgt unter dem Einfluss der Mystik

eine Steigerung der Leidensmerkmale durch den geschundenen Körper Christi. Der Isenheimer Flügelaltar von Matthias Grünewald um 1515 veranschaulicht den grausamen Kreuztod Christi (Abb. 5). Der ausgemergelte, verkrampfte und mit Wunden übersäte Körper von Christus dominiert das Bild. Sein dornengekröntes Haupt ist nach vorne gesunken. Der Mund steht entseelt offen. Die leichenblasse Maria in ihrem weißen Gewand kontrastiert mit dem dunklen Hintergrund. Sie wird vom Jünger

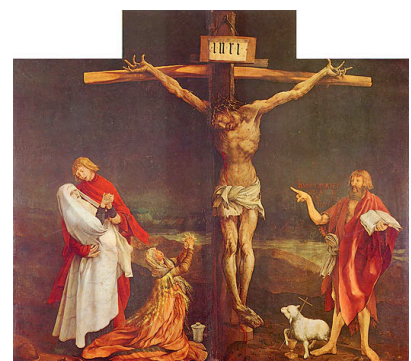


Abbildung 5
Grünewald
Kreuzigung, 1515

⁹⁰Vgl. LCI, S. 634. Es entstehen nun auch Gnadenstuhl-Bilder, auf denen Gottvater den gekreuzigten Christus in seinen Händen hält, wie das „Gnadenstuhlbild“ von Meister Meßkirch um 1600 in der Staatlichen Gemäldegalerie Kassel.

Johannes in einem roten Gewand gestützt. Vor ihnen kniet Maria Magdalena, die Christus ekstatisch anfleht. Auf der rechten Bildhälfte steht der Täufer Johannes mit einer aufgeschlagenen Bibel im Arm und zeigt auf den toten Christus. Er zitiert aus dem Johannesevangelium: „Jenem gebührt zu wachsen, mir aber kleiner zu werden.“⁹¹ Zu seinen Füßen ist das Opferlamm mit dem Kelch abgebildet. Die Darstellung Johannes des Täufers und des Lamms machen deutlich, dass es hier neben der historischen Darstellung um die Bedeutung Christi in der Heilsgeschichte geht, das heißt um die Kreuzigung als Versöhnung zwischen Gott und Mensch. Grünewald richtet sich deshalb bei der Größe der dargestellten Personen auch nach deren religiösen Bedeutung. Auf den Seitenflügeln sind der Heilige Sebastian, der Schutzpatron gegen die Pest, und Antonius, der Patron der Hospitäler, dargestellt.⁹² Der Flügelaltar befand sich in der Hospitalkapelle. Grünewalds übersteigerte Darstellung und expressive Farbgebung thematisiert den Sinn körperlichen Leidens und soll den Menschen Kraft verleihen, ihr eigenes Leiden zu überwinden. Dieser Altar übt durch seine eindringliche Dramatik bis heute einen großen Einfluss auf Kreuzigungsdarstellungen aus.⁹³

Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wird die symmetrische Anordnung seltener und ein malerischer, von der Seite gesehener Christus üblich.⁹⁴ Mit Beginn des Barock wird die Expressivität des Leidens gemildert, die Wiedergabe der Gefühle hervorgehoben und die Gestaltung der Kreuzigung gerät zunehmend zu einem großen historischen Schauspiel.⁹⁵ Die Kreuzigung von Rubens in Antwerpen beispielsweise zeigt Christus zwischen den zwei Schächern. Sein Körper ist kräftig und weist keine Spuren der Folter auf. Longinus sticht auf einem Pferd reitend Christus in die rechte Brust. Weitere Soldaten und Schaulustige umgeben das Kreuz. Im Vordergrund des Bildes wenden sich Maria und Johannes vom Geschehen ab. Durch die ungewohnt schräge Perspektive, die intensive rote Farbgebung und die ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontraste wirkt das Bild sehr dynamisch.

Andererseits kann die Darstellung Christi am Kreuz auch so dominant sein, dass das Geschehen in den Hintergrund tritt und kein wirkliches Kreuzigungsbild entsteht. Dadurch ergibt sich die Schwierigkeit einer Abgrenzung zwischen dem Typus des Kruzifix und der Kreuzigung (Vgl. Kap. 2.2.2).

⁹¹ Das Zitat steht auf Latein oberhalb des Arms.

⁹² In Isenheim wurden insbesondere Patienten behandelt, die am so genannten Antoniusfeuer litten.

⁹³ Der Altar schien adäquat, die Schmerzen und Leiden in den Weltkriegen zu erfassen und zu beschreiben. Vgl. Bestgen 1991: Ulrike Bestgen, „*Altäre ohne Gott*“? *Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende*, Dissertation der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Wuppertal 1991, S. 213.

⁹⁴ Vgl. Schönermark 1908, S. 74. Eine frühes Beispiel dafür ist die „Kreuzigung“ 1503 von Lukas Cranach d.Ä..

⁹⁵ Vgl. BK: *Der Brockhaus Kunst*, hrsg. v. Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus, Mannheim 2001, S. 616.

Insgesamt nimmt die Darstellung der Kreuzigung im 17. und 18. Jahrhundert noch eine zentrale Rolle ein. Die massenhafte Verbreitung des Kreuzigungsbildes tritt im Gegensatz zu den individuellen Leistungen in den Vordergrund.⁹⁶ Im 18. Jahrhundert gibt es aufgrund der Säkularisierung kaum ikonographische Neuerungen. Die Kreuzigungen erhalten teilweise theatralische und genreartige Züge.⁹⁷

Im 19. Jahrhundert leben die Darstellungen stark von Rückgriffen auf Vorbilder älterer Epochen. Der Historismus prägt weitgehend die Ikonographie. Eine Ausnahme bildet die Kreuzigungsdarstellung von Eugène Delacroix. Als bedeutender Künstler der Romantik gilt er aufgrund der Lebhaftigkeit, den Farbabstufungen und dem lockeren Pinselduktus seiner Werke als Wegbereiter der Moderne.

Die Kreuzigung von Delacroix zeigt Christus von der Seite (Abb. 6). Er blickt zum Himmel. Sein Gesicht ist durch den dunklen, bewölkten Himmel kaum zu erkennen. Unter dem Kreuz sind Maria Magdalena, Maria, Johannes und zwei Trauernde abgebildet. Sie befinden sich nicht auf der traditionellen linken, sondern auf der rechten Seite des Bildes.⁹⁸ Im Hintergrund nahen berittene Soldaten.



Abbildung 6
Eugène Delacroix
Kreuzigung, 1853

Das Bild weist durch seine grobe Malweise, die verschmutzte Farbigkeit und die bewegten Gesten der Dargestellten eine ungewöhnliche Dramatik auf.

Insgesamt wird die Kreuzigungsthematik im 19. Jahrhundert nur noch selten gestaltet. Als Folge des klassizistischen Kunstideals entwickelt man eine Abneigung gegen die grausame Abbildung der Kreuzigung Christi. Nicht nur Johann Wolfgang von Goethe und Gotthold Ephraim Lessing zweifeln an einer angemessenen Darstellung, auch in kunsttheoretischen Quellen kirchlicher Autoren dieser Zeit gibt es Einwände.⁹⁹ Die Nazarener beispielsweise bevorzugen, Christus in idealer Schönheit ohne Züge des Leidens abzubilden. Als Folge des Interesses an einer Historisierung und Vergegenwärtigung Christi, stellt sich hier erneut die Frage nach der Darstellbarkeit des Göttlichen in der menschlichen Gestalt Christi. Beide Aspekte führen zu einer Vermenschlichung. Hinzu kommt die Idee des Naturalismus. Dieser stellt sich der kirchlich geforderten zeitlosen Auffassungsweise entgegen. Die kirchliche Seite

⁹⁶ Vgl. BK, S. 635.

⁹⁷ Vgl. LCI, S. 637.

⁹⁸ Auch Rubens hielt sich auf seiner Kreuzigungsdarstellung in Antwerpen bereits nicht mehr an die ikonographische Vorgabe: die linke Seite mit der Darstellung der Trauernden deutet auf das Gute.

⁹⁹ Vgl. Schlichtenmaier 1987: Bert Schlichtenmaier, *Die Passionsikonographie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Diss. Eberhard-Karls- Universität Tübingen, Reutlingen 1987, S. 57.

verlangt nach Stilisierung und Idealisierung als bildnerische Mittel, um das Geschehen zu transzendieren.¹⁰⁰

Ende des 19. Jahrhunderts wenden sich wieder vermehrt Künstler – besonders die Symbolisten wie Max Klinger, Maurice Denis, Gustave Moreau oder Edvard Munch – der Kreuzigungsthematik zu.

Max Klinger übt mit seiner Kreuzigung 1890 einen Skandal aus (Abb. 7). Christus und die Schächer sind wie in manchen Darstellungen in frühchristlicher Zeit nackt dargestellt. Klinger verzichtet auf jegliche Art der Verklärung wie den Heiligenschein. Das Leiden oder die Schilderung des Todes stehen nicht mehr im Vordergrund.



Abbildung 7
Max Klinger
Kreuzigung, 1890

Christus steht auch nicht mehr im Mittelpunkt des Bildes, sondern ist am rechten Bildrand im Profil abgebildet. Das Suppedaneum des Kreuzes ist nur knapp über dem Boden befestigt, so dass Christus beinahe auf einer Ebene mit den ihn gegenüberstehenden Personen ist. Christus steht somit nicht mehr über den Menschen, sondern ist einer von ihnen. Die Mittelgruppe bildet Maria, Johannes und Maria Magdalena. Durch die Aufteilung der Figurenkomposition in eine Reihe ergibt sich eine kontrastreiche Gegenüberstellung: Mitleid- und Teilnahmslosigkeit, protzige Selbstgefälligkeit und Sinnenslust sind die hauptsächlichen Charakterzüge der Figuren gegenüber von Christus und den Trauernden. Das Geschehen wirkt durch die Stilisierung auf der einen Seite entrückt. Auf der anderen werden die Figuren dem Betrachter durch deren naturalistische Wiedergabe vergegenwärtigt.¹⁰¹

¹⁰⁰ Vgl. Schlichtenmaier 1987, S. 48.

¹⁰¹ Vgl. Ebd., S. 27.

2.2.2 Veränderungen der Kruzifixdarstellung

Kruzifixe im strengen Sinne des Wortes gibt es in der byzantinischen Kunst kaum. Ab wann man von einem wirklich selbstständigen Kruzifix sprechen kann, ist unsicher, da die Entwicklung des Kruzifixes eng verbunden ist mit der Darstellung der Kreuzigung.¹⁰² Es werden im Folgenden deshalb aus der Ikonographie des Kruzifixes nur die wichtigsten Aspekte herausgegriffen.

Der Gekreuzigte wird in der byzantinischen Kunst bis ins 7. Jahrhundert lebend als Sieger über den Tod gezeigt. In der abendländischen Kunst ist dieser Wandel erst seit dem 9. Jahrhundert zu beobachten.¹⁰³ Rundplastische Kruzifixe sind in der byzantinischen Kunst sehr selten, da diese auf dem Zweiten Konzil von Nicaea im Jahr 787 verboten werden. Die Entwicklung dieser Kruzifixe findet somit im Westen mit Ausnahme Italiens statt, das bis zur Renaissance stark von Byzanz beeinflusst ist.¹⁰⁴

Auch in der westlichen Kunst gehen Kreuze mit der Darstellung der Kreuzigung dem Kruzifix voraus. Bereits in karolingischer Zeit gibt es monumentale Kreuze mit der plastischen Darstellung des Gekreuzigten, auf denen auch Nebenfiguren abgebildet sind.¹⁰⁵

Das früheste erhaltene monumentale Kruzifix ohne Nebenfiguren aus Holz ist das Gerokreuz¹⁰⁶ im Kölner Dom (Abb. 8). Es entsteht um 970. Christus mit einem Bart und langen dunklen Haaren hängt mit gesenktem Kopf am Kreuz. Er ist nur mit einem Lendentuch bekleidet. Seine Füße ruhen auf einem Fußbrett und sind jeweils mit einem Nagel durchbohrt. Es handelt sich hier um einen Viernagel-Typus. Der goldene Hintergrund auf der Abbildung wird erst später angefertigt.



Abbildung 8
Gerokreuz, 969-976

¹⁰² Ein frühes Beispiel ist das eingravierte Kruzifix auf dem Brustkreuz im Monzener Domschatz von Gregor dem Großen um 600. Das Kreuz umschließt ein Stück Holz vom Kreuz Christi. Christus ist mit einem langem Gewand und Nagelmalen abgebildet. Ein Kreuznimbus und die Zeichen von Sonne und Mond umgeben sein Haupt. Auf den Seitenarmen sind in kleinen Feldern links Maria und rechts Johannes zu sehen. Auch wenn vermutet wird, dass auf den ersten Darstellungen Christus nackt war, findet man ab dem 5. Jahrhundert Christus immer mit einem langen Gewand bekleidet.

¹⁰³ Vgl. LCI, S. 682.

¹⁰⁴ Vgl. DA, S. 213.

¹⁰⁵ Vgl. LCI, S. 680.

Diese Großkreuze aus Holz oder Metall gehören zur üblichen Ausstattung einer mittelalterlichen Kirche. Sie werden meist in der Nähe des Altars aufgestellt und enthalten Reliquien.¹⁰⁷ Die sakramentale Gegenwart Christi wird dadurch veranschaulicht. Diese Altarkruzifixe werden ab dem 11. Jahrhundert eingeführt, aber erst 1570 liturgisch vorgeschrieben.¹⁰⁸

Seit dem ausgehenden 11. Jahrhundert werden die Monumentalkreuze als Triumphkreuze auf dem Triumphbalken vor dem Chor aufgerichtet. Mit Beginn der Gotik entsteht die Triumphkreuzgruppe¹⁰⁹, eine meist lebensgroße, vollplastische Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes. Das Kruzifix ist denselben stilistischen Veränderungen unterworfen wie Christus in den Kreuzigungsdarstellungen. Christus wird als König und Sieger über den Tod wie auch als Leidender oder Toter abgebildet. Die Darstellung der Königskrone ist besonders im 12. Jahrhundert ein häufiges Motiv.

In der Gotik wird auch bei den Kruzifixen der Dreinagel-Typ üblich.¹¹⁰ Die Stellung der Beine wird durch das Übereinandernageln der Füße bestimmt. Christus wird nun immer als Toter dargestellt und die Zeichen des körperlichen Leidens werden hervorgehoben. Der Körper ist vor Schmerz auf die Seite gekrümmt. Christus trägt meistens die Dornenkrone und ist nur mit dem Lendentuch bekleidet. In Deutschland und Italien erscheinen um 1300 die so genannten ‘Crucifixi dolorosi’. Christus hängt meist an einem Gabelkreuz mit weit durchhängenden Armen und ausgemergelten Körper, der mit Wunden und Bluttrauben bedeckt ist.

In Italien nehmen die ‘croci dipinti’ vom 12. bis 14. Jahrhundert als gemalte Holztafeln in Kreuzform eine eigene Entwicklung. Diese Kruzifixe stehen der byzantinischen Ikonenmalerei sehr nahe.¹¹¹ Ein hervorragendes Beispiel ist das Kruzifix von Cimabue. Der Künstler stellt Christus auf seinem Kruzifix in der Kirche S. Croce in Florenz nur mit einem Lendentuch dar (Abb. 9).

¹⁰⁶ Obwohl es sich um eine Skulptur handelt, wird das Gerokreuz hier beschrieben. Es hat großen Einfluss auf die Darstellung der Kruzifixe während des 11. Jahrhunderts in Deutschland ausgeübt.

¹⁰⁷ Vgl. WCI, S. 235.

¹⁰⁸ Vgl. LCI, S. 681.

¹⁰⁹ Ein sehr frühes erhaltenes Beispiel ist die Triumphkreuzgruppe im Dom Halberstadt um 1220. Die monumentalen Kruzifixe bleiben besonders in Darstellungen an den Kathedraalfassaden, Lettnern, Altären und in der Glasmalerei charakteristisch.

¹¹⁰ Vgl. WCI, S. 235.

¹¹¹ Vgl. Smitmans 2005, S. 5.

Sein Körper wölbt sich weit nach links heraus, wodurch – wie auch durch den Schatten des Nimbus – eine Dreidimensionalität vorgetäuscht wird. An den Kreuzarmen sind Maria und Johannes zu sehen.¹¹²

Die ‘croci dipinti’ zeigen neben Maria und Johannes häufig in seitlichen Feldern Passionsszenen. Auch hier wird der Typus des toten Christus übernommen. Für liturgische Prozessionen werden diese Kreuze häufig beidseitig bemalt.



Abbildung 9
Cimabue
Kruzifixus, 1274

Im 15. Jahrhundert sind in Italien, besonders in Florenz, die Holzkruzifixe hervorzuheben. Filippo Brunelleschi in Florenz und Donatello in Padua verleihen ihren Skulpturen eine stille Würde. Häufig wird diesen Kruzifixen erst später aus gipsgetränktem Stoff ein Lendentuch hinzugefügt.¹¹³ Es entstehen auch unbekleidete Figuren zu dieser Zeit. Zudem wird die Darstellung eines schönen, edlen Körpers ohne Leidensmerkmale bevorzugt im Gegensatz zu den Darstellungen des leidenden Christus in den vorherigen Jahrhunderten.

Unter den deutschen Bildhauern sind die Kruzifixe von Tillmann Riemenschneider und Veit Stoss hervorzuheben. Ihre unbemalten Darstellungen Christi sind – wie die etwas später entstandenen Bilder von Dürer und Grünewald – mit deutlich mehr Emotionen beladen als in Italien.

In der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts wird der Gekreuzigte gelegentlich ohne die Schächer und ohne Nebenfiguren vor einem dunklen Hintergrund abgebildet. Die Stifterfiguren sind meist unterhalb des Kreuzes dargestellt.¹¹⁴ Diese Darstellung des Kruzifixes findet seine weitere Verbreitung jedoch erst im 16. und 17. Jahrhundert.

Im Jahr 1570 wird beschlossen, dass Kruzifixe auf allen katholischen Altären stehen müssen. Dadurch nimmt die Produktion an kleineren Kruzifixen deutlich zu. Monumentale Werke verschwinden dagegen zunehmend aus den Kirchenräumen.¹¹⁵ Im Gegensatz zu den reformierten Kirchen, die auf den Gebrauch von Kruzifixen völlig verzichten, gibt es in der lutherischen Kirche über dem Altar weiterhin Kruzifixe.¹¹⁶ Das Kruzifix wird oft auf

¹¹² Streng genommen würde es sich durch die Begleitpersonen um eine Kreuzigung handeln. Die Christusfigur ist aber derart hervorgehoben, dass man das Werk als Kruzifix bezeichnet.

¹¹³ Vgl. WCI, S. 236.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 236.

¹¹⁵ Vgl. DA, S. 215.

¹¹⁶ Vgl. LCI, S. 681.

Grabmälern und Epitaphen abgebildet. Auch Wegekreuze werden seit der Neuzeit massenhaft zu Kruzifixen umgebildet.¹¹⁷

Im Barock besinnen sich einige Künstler auf die ersten Kruzifixdarstellungen. Es kommen wieder Viernagel-Darstellungen sowie Abbildungen mit dem lebenden Christus vor. Jesus wird aber nicht als Sieger über den Tod dargestellt, sondern in den letzten Minuten vor seinem Tod, in denen er sich ein letztes Mal an Gott wendet mit dem verzweiferten Ausruf: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ (Mt. 27, 46). Diese Darstellungen gehen auf Michelangelos Zeichnung eines Kruzifixes für die Dichterin Vittoria Colonna zurück.¹¹⁸ Einerseits findet die Abbildung dieses Augenblicks im Barock große Verbreitung,¹¹⁹ andererseits ist die Darstellung des toten Christuskörpers, der mit einem dunklen Hintergrund kontrastiert, sehr beliebt. Rubens wendet sich der Darstellung dieses isolierten Christus zu. Ein Beispiel ist das Kruzifix von 1612 (Abb. 10).

Der sich am Kreuz drehende helle Körper Christi kontrastiert mit dem schwarzroten Hintergrund. Dieser harte Kontrast verleiht dem Bild eine große emotionale und dramatische Kraft. Durch die nähere Stellung der angenagelten Hände zieht das Gewicht des Körpers Christi die Arme schräg nach unten. Daraus ergibt sich eine vertikale Spannung durch das Bild.

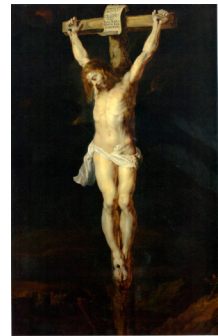


Abbildung 10
Peter Paul Rubens
Christus am Kreuz, 1612

Besonders die spanischen Maler, wie Diego Velázquez, Fransisco de Zurbarán und Bartholomé Esteban Murillo, schaffen im Zuge der Gegenreformation eindrucksvolle, hyperrealistische Werke dieser Art.¹²⁰

In der Frühromantik wird das Religiöse mit der Natur verbunden. Caspar David Friedrich malt 1807/08 das umstrittene Altarbild „Das Kreuz im Gebirge“ für die Hauskapelle des Schlosses Tetschen. Das Kruzifix steht auf einem Berggipfel der untergehenden Sonne zugewandt. Tannen reichen bis zum Gipfelfels. Laut Friedrich steht das Kreuz fest im Fels, wie der Glaube an Christus. Die Tannen symbolisieren die Hoffnung, die mit Christus

¹¹⁷ Vgl. LCI, S. 681.

¹¹⁸ Vgl. Meurer 1985: Heribert Meurer, Triumph und Passion. Zur Entwicklung des Kruzifixes, in: *Christus im Leiden. Kruzifixe. Passionsdarstellungen aus 800 Jahren*, Stuttgart 1985, S. 30.

¹¹⁹ Dagegen dominiert in Spanien und Frankreich der Standtypus mit vier Nägeln die Abbildungen.

¹²⁰ Siehe die Ausstellung: *The Sacred Made Real*, National Gallery, London 21.10-24.1.2010.

verbunden wird.¹²¹ Die Vermischung von Landschaftsbild und religiösem Bild weicht bereits von der christlichen Ikonographie erheblich ab, weshalb das Bild von der Kirche nicht als Altarbild akzeptiert wird.

Die beiden Grundtypen der Kruzifixdarstellung, der lebende, sich am Kreuz aufbäumende und zum Himmel aufblickende und der tote, in ruhiger, ausgeglichener Haltung am Kreuz hängende Christus prägen bis ins 19. Jahrhundert hinein die Darstellungen.

¹²¹ Vgl. Winnekes/Mennekes 1989: Katharina Winnekes und Friedhelm Mennekes, Das Christusbild der Moderne, in: *Christus in der Bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Katharina Winnekes, München 1989, S. 49.

2.3 Das säkularisierte Kreuzigungsmotiv in der Klassischen Moderne

Das Thema 'Christus am Kreuz' wird im 19. Jahrhundert – wie in Kapitel 2.2 dargestellt – nur selten gestaltet aufgrund des Bedeutungsverlusts der Kreuzigungsthematik im Zuge der Aufklärung und aufgrund der Leben-Jesu-Forschung.¹²² Erst nach 1870 findet man wieder häufiger Darstellungen mit dem Kreuzigungsmotiv.¹²³ Die theologische Diskussion um die Gestalt Christi hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt.¹²⁴ Von philosophischer und literarischer Seite beeinflussen besonders die Ideen des Vitalismus und des „Übermenschlichen“ Nietzsches¹²⁵, der Existentialismus und der Mystizismus von Dostojewskij¹²⁶ die Künstler. Da die Kirche nur noch selten Auftraggeber ist, entstehen seit der Jahrhundertwende eine große Bandbreite subjektiv profaner Darstellungen. Im 20. Jahrhundert bemühen sich dann viele Künstler um eine eigene Formgebung. Im Folgenden werden exemplarisch Kreuzigungsdarstellungen von Künstlern aus verschiedenen künstlerischen Strömungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht.

Paul Gauguins Bild „Der gelbe Christus“ von 1889 steht am Beginn der Entwicklung auf der Suche nach einer individuell säkularisierten Darstellung der Kreuzigung (Abb. 11). Die flächige, stilisierte Malweise und die schwarzen Umrisslinien zeigen den Einfluss zweidimensionaler japanischer Kunst.

¹²² Die Leben-Jesu-Forschung beschäftigt sich mit der Erforschung der historischen Person Jesus von Nazaret. Die biografische Intention, die dahinter steht, wird seit 1900 radikal in Frage gestellt und führt zu unterschiedlichen Interpretationsversuchen. Vgl. Fischer 2002: Hermann Fischer, *Protestantische Theologie im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2002.

¹²³ Das wachsende Interesse an religiösen Themen kann unter anderem durch den Kulturkampf beeinflusst worden sein. Der Kulturkampf ist eine Auseinandersetzung zwischen der katholischen Kirche und dem kaiserlichen Deutschen Reich unter Reichskanzler Otto von Bismarck Ende des 19. Jahrhunderts und trägt zur Trennung von Kirche und Staat bei.

¹²⁴ Vgl. Gäßler 1974: Ewald Gäßler, *Studien zum Frühwerk Max Beckmanns. Eine motivkundliche und ikonographische Untersuchung zur Kunst der Jahrhundertwende*, Diss. Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 1974, S. 176.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche (1844-1900) beschreibt den „Übermensch“ in seinem Werk „Also sprach Zarathustra“ von 1882. Der Übermensch ist derjenige, der um den Tod Gottes weiß und nicht an ein Paradies glaubt, sondern das diesseitige Leben bejaht. In diesem Übermenschen konkretisiert sich der „Wille zur Macht“. Darunter versteht Nietzsche aber nicht die Herrschaft über andere, sondern den Willen zum Können, zur Selbstbereicherung, zur Selbstüberwindung. Der Übermensch steht für neue Ideale und Werte als Folge Nietzsches Kritik an alten Moralvorstellungen im Allgemeinen und den christlichen im Besonderen.

¹²⁶ Fedor Michajlowitsch Dostojewskij (1821-1881) beeinflusst die existentialistischen und expressionistischen Strömungen. Besonderes Interesse gilt dabei der „transzendenten Sinnstiftung“. In seinem ersten großen Roman, „Schuld und Sühne“ aus dem Jahr 1866 wird die Geschichte des armen Studenten Rodion Romanowitsch Raskolnikow erzählt, der aus Hochmut – er will auch zu den außergewöhnlichen Menschen gehören – zum Mörder wird und sich in der Folge mit der Welt auseinandersetzt und sich zu einem sühnenden Menschen entwickelt. Der Roman ist auch Abbild der Wandlung Dostojewskijs selbst vom Revolutionär zum Christen. Dostojewskij ist von der christlichen Erlösung des Menschen durch Leiden und Glaube überzeugt.

Gauguin löst sich von den realen Farben des Gegenstandes und taucht sein Bild in ein warmes Gelb. Der am Kreuz hängende Christus ist von drei Frauen umgeben. Die Kleidung der Frauen und die Landschaft weisen darauf hin, dass Gauguin die Bretagne zum Schauplatz seiner Kreuzigungsdarstellung macht. Er verweist damit auf die Frömmigkeit der Menschen seiner Heimatregion. Diese symbolhafte Sprache wirkt auf das Christusbild im 20. Jahrhundert ein.¹²⁷

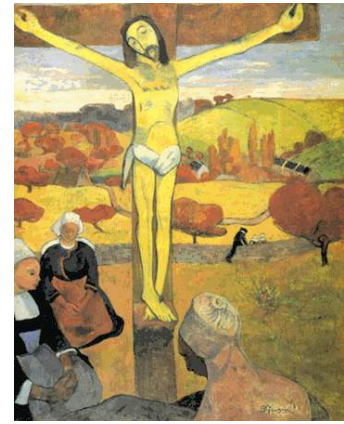


Abbildung 11
Paul Gauguin
Der gelbe Christus, 1889

Eine Lösung aus den formalen Vorgaben der Kreuzigungsdarstellung, die sich in der Kirchenkunst formten, stellt bereits Ende des 19. Jahrhunderts neben dem Schaffen Gauguins das Werk James Ensors dar. Er identifiziert sich in mehreren Werken selbst mit Christus und setzt sich mehrmals in seinem Schaffen mit der Kreuzigungsthematik auseinander. Auf oft ironisierende Weise steht er in einem ständigen Diskurs mit dem eigenen Werk, mit den künstlerischen Mitteln, mit der persönlichen, historischen und politischen Situation und vor allem mit dem Betrachter.¹²⁸

Auf der kolorierten Zeichnung „Die Kreuzigung“ aus dem Jahr 1886 sind drei Kruzifixe auf dem Golgathahügel zu sehen. Um den Schauplatz haben sich berittene Soldaten und Schaulustige versammelt. Der mittlere Gekreuzigte hat das Gesicht Ensors und die Inschrift „INRI“ über dem Kreuz wurde durch „Ensor“ ersetzt (Abb. 12). Im Vordergrund sind auf dem Rücken einer Figur die Buchstaben „XX“ zu sehen. Sie verweisen auf die



Abbildung 12
James Ensor
Die Kreuzigung, 1880-86

Künstlergruppe, der Ensor zu dieser Zeit angehört.¹²⁹ Die Frauen unter Ensors Kreuz, könnten seine Familie, seine Mutter, Schwester und Tante, darstellen. Die Lanze, die dem gekreuzigten Ensor in die Seite gestoßen wird, hat ein Spruchband, auf dem der Name Fétis zu lesen ist. Der Kritiker Edouard Fétis übernimmt die Funktion des Longinus. Der Überlieferung zufolge wird Longinus zum Christen bekehrt. Ensor zeigt in diesem Bild somit

¹²⁷ Vgl. Rombold/Schwebel 1983: Günter Rombold/ Horst Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation mit 32 Farbbildern und 70 Schwarzweiß-Abbildungen*, Freiburg 1983, S. 15.

¹²⁸ Vgl. Pfeiffer 2005: Ingrid Pfeiffer, James Ensor im Ganzen gesehen – Versuch eines Resümees, in: *James Ensor*, hrsg. v. Ingrid Pfeiffer/Max Hollein, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2005, S. 23.

¹²⁹ Die Gruppe „Les XX“ war eine der führenden Avantgardegruppen in Belgien.

seine Hoffnung, dass auch seine Gegner überzeugt werden, dass sie ihm mit ihrer Kritik Unrecht zufügen. Eva Linhart vermutet, dass Ensor neben dem Kunstkritiker Fétis auch Octave Maus, den Sekretär der Künstlergruppe „Les XX“, mit dem Ensor häufig Meinungsverschiedenheiten hat, provozieren will.¹³⁰ Fétis wird deshalb im Bild bekehrt und Maus wird durch die Rückenansicht in der Menschenmenge jede Individualität genommen.

Ensor leidet an der geringen Anerkennung, die ihm von Seiten der Kunstkritik und Öffentlichkeit als Künstler zuteil wird. Aus diesen Empfindungen malt er sich selbst mehrmals ans Kreuz. Die Bewältigung seiner eigenen Probleme steht im Vordergrund. Damit vergleicht er sich als Künstler mit Christus, der sich für seinen Auftrag opfert.¹³¹ Er stilisiert sich zum verkannten Genie, das die Menschheit durch Kunst erlöst. Diese Vorstellung des an der Gesellschaft leidenden Individuums steht ganz im Einklang mit der kulturkritischen Position der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich gegen die Industrie- und Massengesellschaft richtet.¹³² Die Schaulustigen haben fratzenhafte Gesichter. Die Darstellung ähnelt dadurch einer Karikatur und wird ins Lächerliche gezogen.

Inhaltlich vollzieht Ensor durch die biographischen Bezüge einen Bruch mit der christlichen Lehre. Formal bleibt er nahe an der christlichen Ikonographie.¹³³ Die Darstellungsweise erinnert durch die Lichtführung¹³⁴, den Aufbau des Bildes und die starken Hell-Dunkel-Kontraste an Rembrandts Kreuzigung (Abb. 13).¹³⁵ Hier wird das kosmische Geschehen nach Christi Tod dargestellt.

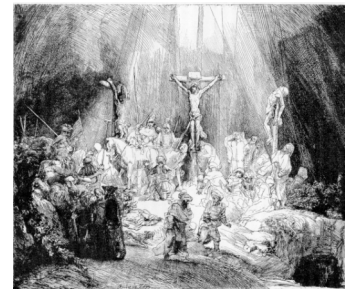


Abbildung 13
Rembrandt Harmensz van Rijn
Die Kreuze, 1653

¹³⁰ Vgl. Linhart 2005: Eva Linhart, Die Kreuzigung, in: *James Ensor*, hrsg. v. Ingrid Pfeiffer/Max Hollein, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2005, S. 70.

¹³¹ Albrecht Dürer hat sich bereits in seinem Selbstportrait aus dem Jahr 1500 mit Gesichtszügen Christi abgebildet. Er will damit am Christusideal teilhaben. Christus wird dagegen von Ensor zum Prototyp des Verkannten, von der Masse Verspotteten, aber schließlich Siegenden gedeutet. Vgl. Tillich 1980: Paul Tillich, Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche, in: *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Wieland Schmied, Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin 1980, S. 67.

¹³² Vgl. Pfeiffer/Hollein 2005, S. 70.

¹³³ Ensor orientiert sich stark an der flämischen Tradition als Gegenreaktion seiner Außenseitersituation und nationalistischer Tendenzen in Belgien Ende des 19. Jahrhunderts. Die Fantasiewesen sind zurückzuführen auf Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel d. Ä.. Komposition und Lichtführung erinnern oft an Rubens, Rembrandt und Turner. Ein weiteres Vorbild zum Thema der Gesellschaftskritik sieht Ensor in Goya. Vgl. Pfeiffer 2005, S. 28.

¹³⁴ Strahlen, die von oben die Kreuzigung erhellen.

¹³⁵ Die Zeichnung kann durch die Lichtführung zu der Serie „Visions – les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière“ gehören. In dieser Serie wird der Kreislauf des Heilsgeschehens um die Lichtgestalt Christi thematisiert. Sie steht zudem für die unterschiedlichen Beleuchtungsphänomene. Vgl. Ottand 1999: Clemens Ottand, Das Leiden Christi, in: *James Ensor (1860 – 1949). Visionär der Moderne. Gemälde. Zeichnungen und das druckgraphische Werk der Sammlung Gerard Loobuyck*, Ausst. Kat. Galerie Albstadt, Bonn 1999, S. 161.

Auch die vielen Soldaten, Schaulustigen und Trauernden, die das Geschehen umringen, sind auf beiden Bildern zu sehen. Beide Kunstwerke thematisieren somit die Bekehrung der versammelten Personen.¹³⁶

Die Kreuzigungsdarstellung „Roter Christus“ von Lovis Corinth ist ein herausragendes Beispiel für die radikalisierte Ausdruckssprache der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg.

Im Alter von 64 Jahren malt Corinth das Bild „Roter Christus“ (Abb. 14).¹³⁷ Dieses späte Hauptwerk von 1922 bewegt sich durch seine expressive Bildstruktur auf dem schmalen Grat zwischen Formfindung und Formaflösung. Die Christusfigur füllt das ganze hochkantige Bildformat aus. Sie ist mit stark angezogenen Beinen an ein in weiten Teilen nicht sichtbares Kreuz genagelt. Hände und Füße werden durch den Bildrand abgeschnitten, dadurch rückt der Körper näher Richtung Betrachter und erzeugt eine Distanzlosigkeit zum Geschehen.



Abbildung 14
Lovis Corinth
Roter Christus, 1922

Mit Dornenkrone und Lendentuch gekennzeichnet weist der Körper Christi unzählige blutende Wunden auf. Er erinnert dadurch an Christusdarstellungen um 1300, den so genannten ‘crucifigi dolorosi’. Auch die Technik, Öl auf Holz, verweist auf mittelalterliche Altarbilder. Die Begleitpersonen treten in den Hintergrund. Johannes im traditionell roten Gewand stützt eine Frau in einem blauen Umhang, vermutlich Maria. Im Bildvordergrund sticht ein Mann mit der Spitze seines Gewehrs auf Christus wie auf ein geschlachtetes Tier ein. Nach christlicher Überlieferung stellt er den Hauptmann Longinus dar, der mit einem Lanzenstoß den Tod Christi prüft. Eine rote Sonne durchschneidet mit ihren Strahlen das grausame Ereignis auf dem Bild.

Corinth veranschaulicht damit die Brutalität des Folterns, Mordens und Sterbens. Die Farbe Rot dominiert den gedrängten Bildraum. Sie symbolisiert das Blut Christi, das er für die Menschen vergossen hat, und steht zugleich für die Opfer des Ersten Weltkrieges. Der

¹³⁶ Bei Ensor sind die Hände des Gekreuzigten angebunden und die Füße genagelt. Dies entspricht vermutlich der historischen Kreuzigung. Die Schächer sind dagegen der christlichen Ikonographie entsprechend angebunden. Den historischen Tatsachen entsprechend sind bei Ensor die Gekreuzigten nackt. Es ist zu vermuten, dass Ensor die theologische Diskussion um den historischen Jesus bekannt ist, deshalb lässt er die neuen Erkenntnisse in seine Darstellung einfließen. Der gute Schächer zu Ensors Rechten stellt eine Frau dar, die, da ihre Beine nach hinten gebunden wurden, gewissermaßen von dem Kreuzbalken penetriert wird. Clemens Ottnad führt diese Darstellung auf das Bild „Versuchung des Heiligen Antonius“ von Félicien Rops, aus dem Jahr 1887 zurück. Vgl. Ottnad 1999, S. 162.

¹³⁷ Corinth verwendet bereits in einem Aquarell von 1917 diese auf den gekreuzigten Christus konzentrierte Bildkomposition.

Künstler stellt mit der Darstellung des Gewehrs anstelle einer Lanze bewusst diesen Zeitbezug her.

Die Balken des Kreuzes hinter dem gekreuzigten Christus sind nicht zu sehen. Dadurch scheint er zu schweben. Corinth malt damit sozusagen einen „entkreuzigten Christus“.¹³⁸ Die Vorstellung eines durch Granaten zerstörten Kreuzes und eines Christus, der über dem Grauen des Krieges beinahe flehend schwebt, ist in den 20er-Jahren durch eine Fotografie von Kurt Tucholsky inspiriert.¹³⁹

Corinth geht es jedoch nicht um die Schaffung eines zeitgemäßen Andachtsbildes. Vielmehr verarbeitet er in der Identifizierung mit Christus auch persönliche Leiderfahrungen, wie seinen Schlaganfall von 1911. Nach Maria Maleka bringt Corinth im „Roten Christus“ sein Selbstmitleid zum Ausdruck, da er sich in das veränderte politische System der Weimarer Republik nicht mehr einleben hätte können.¹⁴⁰

Corinth beschäftigt sich in seinen christlichen Bildern vornehmlich mit der Passion Christi. Er thematisiert das Leiden und den Tod der Menschen und nicht deren Erlösung. Die Tragödie der Sterblichkeit des Menschen steht im Vordergrund. Corinth hält zeitlebens an einer protestantischen Frömmigkeit fest. Seine Kreuzigungsdarstellungen beispielsweise entstehen zum Großteil in der Osterzeit. Dennoch verhindert sein subjektiver Ansatz eine Zusammenarbeit mit der Kirche.¹⁴¹

Besonders die Maler des Expressionismus beschäftigen sich mit der christlichen Religion. Die Schreckenserlebnisse des Ersten Weltkriegs tragen dazu bei, dass die expressionistischen Maler sich vermehrt durch die Ausdruckskraft von Grünewalds Kreuzigung angesprochen fühlen.¹⁴² Emil Nolde ist unter diesen ein gutes Beispiel, da er sich sein Leben lang mit christlichen Themen auseinandersetzt. Die Gründe für diese Beschäftigung sind die Sehnsucht nach einer neuen Spiritualität, der Wunsch, religiöse Momente aus Sinnlichkeit und Ekstase darzustellen und die Rolle des Verkünders einer neuen Geistigkeit zu übernehmen.¹⁴³

¹³⁸ Zit. nach Schulze 1991: Ingrid Schulze, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1991, S. 139.

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 139.

¹⁴⁰ Vgl. Makela 1996: Maria Makela, Mythologie, Religion und Gesellschaft in Corinths Bildthemen, in: *Lovis Corinth*, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster/Christoph Vitali/Barbara Butts, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München/New York 1996, S. 66.

¹⁴¹ Vgl. Schlichtemaier 1987, S. 174.

¹⁴² Vgl. Schulze 1991, S. 37.

¹⁴³ Vgl. Schneede 2000: Uwe M. Schneede, Vorwort, in: *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit der Nolde-Stiftung Seebühl, Köln 2000, S. 7.

Im Jahr 1912 vereinigt Nolde neun seiner Christusbilder aus den Jahren 1911 und 1912 in einem Altar zum „Leben Christi“.¹⁴⁴ Es ist der umfangreichste Bilderzyklus im Schaffen Noldes, dem er selbst einen hohen Stellenwert zuschreibt.¹⁴⁵ Die Mitteltafel zeigt eine Kreuzigung (Abb. 15).¹⁴⁶

Christus hängt leidend zwischen den zwei nackten Schächern. Sein Gesicht gleicht einer Maske und ist starr und eingefallen. Über seinem Kopf steht die Inschrift: INRI. Er wird zudem durch eine Dornenkrone gekennzeichnet. Nolde hält sich im Aufbau an die christliche Ikonographie. Zur Rechten von Christus stehen drei Figuren, vermutlich seine Mutter Maria, Maria Magdalena und Johannes. Zu seiner Linken sind vier Soldaten abgebildet. Sie würfeln um die Kleider Christi. Ein Soldat hält eine Lanze. Der Hintergrund ist hinter den Soldaten rot gefärbt und hinter den Angehörigen blau.

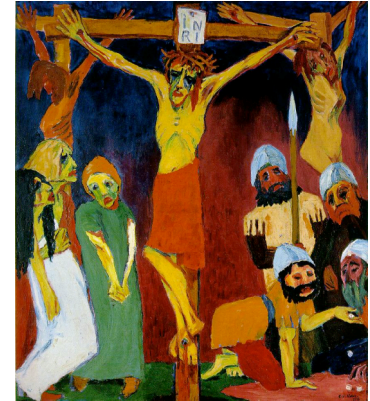


Abbildung 15
Emil Nolde
Kreuzigung, aus: *Leben Christi*
Neunteiliger Altar, 1912

Laut Horst Rust bilden die drei Kreuze ein Tor, mit Christus in der Mitte als dem Weg zum Vater.¹⁴⁷ Die Anordnung erinnert aber mehr an ein romanisches oder gotisches Kirchenportal mit einem Trumeau. Das Portal könnte den Eingang ins Jenseits bilden, das verbunden mit der Farbgebung im Bild links zum Himmel führt und rechts zur Hölle.

Ähnlich wie auf dem Isenheimer Altar von Grünewald stützt Johannes Maria, die vor Trauer zusammenbricht. Johannes ist in einem roten Gewand dargestellt und Maria in einem weißen. Rust sieht nicht einen Mann und zwei Frauen, sondern hält den Mann für die Schwester von Maria,¹⁴⁸ was wegen des roten Gewandes aber unwahrscheinlich ist, da Johannes traditionell in einem roten Gewand dargestellt wird. Die Figurengruppe nimmt durch ihre expressive

¹⁴⁴ Dieses Bild ist eines der fünfzig Gemälde, die Nolde zu seinen „biblischen und Legendenbilder“ zählt. Es sollte in der „Internationalen Ausstellung moderner religiöser Kunst“ in der Königlichen Gesellschaft der Schönen Künste in Brüssel gezeigt werden, wird aber kurz vor der Eröffnung als zu skandalös wieder abgehängt. Vgl. Reuther 2002: Manfred Reuther, *Emil Nolde. Meine Biblischen und Legendenbilder*, hrsg. v. der Stiftung Seebühl Ada und Emil Nolde, Köln 2002, S. 16. Im Jahr 1927 werden einige Bilder jedoch in der Jubiläumsausstellung der Dresdner Galerie 'Neue Kunst Fides' gezeigt. Noldes religiöse Arbeiten sind sehr umstritten. Dies führt dazu, dass der Altar „Das Leben Christi“ 1938 in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in Berlin ausgestellt wird.

¹⁴⁵ Dem Altar ist ein eigenes Kapitel in seiner Autobiographie gewidmet. Vgl. Fluck 2000: Andreas Fluck, „Das große Werk“ – Der Gemäldezyklus „Das Leben Christi“, 1911/12, in: *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit der Nolde-Stiftung Seebühl, Köln 2000, S. 30.

¹⁴⁶ Dieses Bild ist den Ausmaßen nach das größte Gemälde von Nolde. Es entsteht im Jahr 1912, nachdem Nolde im Sommer 1911 einen stilistischen Wandel in seiner Malerei vollzieht, der zu einer stark vereinfachenden und bewusst primitiv erscheinenden Flächenmalerei führt. Vgl. Fluck 2000, S. 33.

¹⁴⁷ Vgl. Rust 1988: Horst Rust, *Religiöse Bilder bei Emil Nolde*, Kiel 1988, S. 46.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 48.

Gebärdensprache Anteil an dem Kreuzigungsgeschehen. Die strenge Komposition ist somit durch den Kontrast der Trauernden gegenüber der Gruppe der sich Freuenden gekennzeichnet. Nolde macht somit gegensätzliche Gefühle deutlich. Schmerz und Leid kommen auch durch die expressive Farbgebung und die scharfen Kanten intensiv zum Ausdruck. Die Farben sind losgelöst vom Gegenstand. Die Farbe Gelb steigert sich vom schmutzigen Orange des nicht reuigen Schächers über Zitronengelb im guten Schächer bis zum Aufleuchten der Farbe im Körper Christi. Auch die flächige Malweise führt zu einer Abstraktion des Bildes. Eine klare Komposition der verschiedenen Figurengruppen, die jeweils eine Einheit bilden, und die Dominanz der Farben Rot und Gelb bestimmen das Bild. Die ausgezehrten Körper und die eigenwillige Farbgebung erinnern nicht nur an Grünewald, sondern lassen auch deutsche mittelalterliche Kunst zum Vorbild werden. Das Geschehen wird dadurch in die subjektive Gefühlswelt erhoben.

Nolde versteht Religion als persönliche Offenbarung. „Einem unwiderstehlichen Verlangen nach Darstellung von tiefer Geistigkeit, Religion und Innigkeit war ich gefolgt, doch ohne viel Wollen und Wissen oder Überlegung“¹⁴⁹ sagt Nolde bereits im Jahr 1912. Er empfindet seine Bilder somit als religiös. Er bleibt dadurch der christlichen Überlieferung und Ikonographie stark verhaftet.¹⁵⁰

Auch Georges Rouault findet zu einer eigenen Interpretation der Figur Christi. Er will eine zeitgemäße Ikone schaffen. Indem er sich von der historischen Gestalt Christi löst, hebt er sie ins Überzeitliche.¹⁵¹ Im Leiden jedes Menschen sieht er das Leiden Christi sich ständig wiederholen. Der literarischen Bewegung „Renouveau catholique“ angehörend soll Christus in der Gestalt eines ‘Jedermann’ dargestellt werden.¹⁵²

¹⁴⁹ Nolde zit., in: Reuther 2002: Manfred Reuther, *Emil Nolde. Meine biblischen und Legendenbilder*, hrsg. v. der Stiftung Seebühl Ada und Emil Nolde, Köln 2002, S. 19.

¹⁵⁰ Die christlichen Werke Noldes sind nach Thomas Baltrock durchaus traditionell, da sie anhand der Christusfigur den Graben zwischen Individuum und Gesellschaft thematisieren, die Vorstellungen von Vision, Trance und Ekstase, die sich durch viele seiner Werke ziehen, in der Bibel vorgebildet sind, und er Konfliktsituationen darstellt, die auf den Konflikt zwischen Welt und Gotteswort beruhen. Vgl. Baltrock 2000: Thomas Baltrock, Für Kirche nicht geeignet?, in: *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit der Nolde-Stiftung Seebühl, Köln 2000, S. 43.

¹⁵¹ Vgl. Schlichtenmaier 1987, S. 190.

¹⁵² In seinem Hauptwerk „Misere“ zeigt Rouault Christus im Kreis von Dirnen, Clowns und Richtern, die für die leidenden Menschen der Gegenwart stehen. Christus ist unter ihnen ein „Mit-Leidender“. Bei Rouault ist jeder Gegenstand religiös aufgeladen. Das individuelle Leiden wird in die christliche Thematik überführt. Die Vermenschlichung Christi durch die Leidensthematik steht somit für Rouault im Vordergrund. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhundert glaubt er an die Erlösung durch die Menschwerdung und den Kreutod Christi.

Die „Kreuzigung“ von 1939 sowie die Radierung „Christus am Kreuz“ von 1936 (Abb. 16) konzentrieren sich auf Christus und drei Begleitpersonen. Das breite geometrische Kreuz reicht an allen vier Kreuzbalken bis zum Bildrand. Der Körper Christi ist viel schmäler als der Kreuzstamm. Er ist mit einem Lendentuch bekleidet und sein Haupt wird von einem Nimbus umgeben. Die Inschrift „INRI“ bezeichnet ihn. Christus mit seinem geneigten Kopf und mitleidvollen Augen weist ikonenhafte Züge auf. Zu seiner Rechten kniet eine Figur.

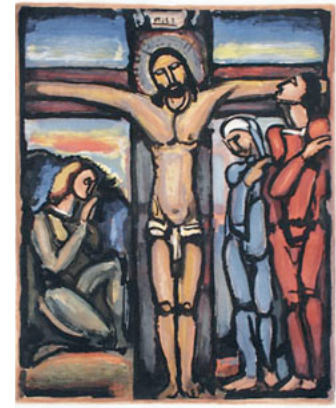


Abbildung 16
George Rouault
Christus am Kreuz, 1936

Auf der anderen Seite des Kreuzes stehen eine trauernde Frau und ein Mann, der zu Christus hinaufblickt. Obwohl die Füße Christi bis auf den Boden reichen, ist er größer dargestellt als die Begleitpersonen. Wie auf mittelalterlichen Bildern wird dadurch seine Bedeutung hervorgehoben.

Die dicken schwarzen Umrisslinien, die geringe Körperlichkeit und Raumentiefe sowie die schemenhafte Darstellung der Kreuzigung erinnern an gotische Glasfenster. Die Figuren wirken dadurch beinahe abstrakt. Ihre Emotionen sind allein an der Körperhaltung abzulesen. Die gesichtslosen Gestalten erhalten eine Stellvertreterfunktion. Dennoch kann man sie aufgrund der christlichen Ikonographie identifizieren. Die kniende Frau ist Maria Magdalena. Auf der rechten Seite stehen Johannes und Maria. Sie sind der ikonographischen Tradition entsprechend in ein blaues und ein rotes Gewand gekleidet.

Carolyn Bahr ist der Meinung, dass Christus durch das gesenkte Haupt weder lebendig noch durch den am Boden stehenden Körper tot aussehe. Der statische ikonenhafte Charakter des Bildes betone diese Weltentrücktheit.¹⁵³ Den Dualismus zwischen irdischem Tod Gottes in Christus und der Unsterblichkeit Gottes hebt Rouault gewissermaßen in seinem Christusbild auf. Aber nicht der Sieg Christi über den Tod steht im Mittelpunkt, sondern der tröstende, schützende Erlöser. Die Arme seines Christus sind über die Begleitpersonen ausgebreitet. Auch das gelbbrote Licht im Hintergrund deutet auf Hoffnung.

Marc Chagall ist ein herausragendes Beispiel für einen Künstler eines anderen Kulturkreises, der sich mit der Kreuzigung Christi beschäftigt. Er ist Jude und russischer Herkunft. Seine Kunstwerke sind symbolgeladene Traumvisionen aus Kindheitserinnerungen an die Heimat in Witebsk, die der russischen Volkskunst und Märchenwelt entspringen. Chagall verkörpert die

¹⁵³ Vgl. Bahr 1996: Carolyn Bahr, *Religiöse Malerei im 20. Jahrhundert am Beispiel der religiösen Bildauffassung im gemalten Werk von Georges Rouault*, Diss. Universität Giessen, Stuttgart 1996, S. 78.

moderne Synthese aus Ost und West. Er mischt die Weltreligionen und fügt zudem weltanschauliche und politische Motive in seine Kunstwerke mit ein. Die Suche nach dem Transzendenten bewegt sein ganzes Werk.¹⁵⁴ Chagall geht von der byzantinisch-russischen Ikonenmalerei aus, wodurch seine Christusbilder oft statisch wirken. Trotz den Einflüssen von Surrealismus und Kubismus arbeitet er weitgehend unabhängig von künstlerischen Strömungen.

Die Auseinandersetzung Chagalls mit der Kreuzigungsthematik lässt sich in drei Phasen gliedern. Im Jahr 1912 setzt er sich zum ersten Mal mit dem Thema „Christus am Kreuz“ auseinander. „Golgotha“, ursprünglich „An Christus“, heißt sein erstes Kreuzigungsbild.¹⁵⁵ Als Reaktion auf die Judenpogrome in Deutschland durch die Nationalsozialisten entsteht in einer zweiten Phase im Jahr 1938 die erste einer langen Reihe von Kreuzigungsdarstellungen: „Die weiße Kreuzigung“ (Abb. 17).¹⁵⁶

Der Gekreuzigte trägt einen jüdischen Gebetsschal als Zeichen seines Judentums. Um das Kreuz werden die Pogrome veranschaulicht. Eine Synagoge brennt. Ein Mann rettet die Thora. Ein weiterer ist gebrandmarkt mit dem Schild „Ich bin ein Jude“. Soldaten stürmen ein Dorf. Dennoch deuten ein weißer Lichtstrahl, der von oben ins Bild bricht sowie eine Leiter neben dem Kreuz auf Hoffnung.

Die Farbe Weiß dominiert das Bild, worauf auch der Titel hinweist. Es ist die Farbe der Unschuld und Reinheit. Chagall hebt damit umso deutlicher die ungerechtfertigten Gräueltaten der Nationalsozialisten hervor.



Abbildung 17
Marc Chagall
Weißer Kreuzigung, 1938

¹⁵⁴ Vgl. Aaron 2003: Nikolaj Aaron, *Marc Chagall*, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 92.

¹⁵⁵ Das Bild „Golgotha“ steht in der Tradition der Ikonenmalerei. Die Spannung der Dreiergruppe, bestehend aus dem Gekreuzigten, einem Mann und einer Frau unter dem Kreuz, wird durch Komplementärkontraste hervorgehoben. Dieser starke rot-grün Kontrast bestimmt das Bild. Der Gekreuzigte ist als Kind abgebildet, das zu schweben scheint. Das Kind hebt die Gegensätze zwischen Mann und Frau, die sich in den Farben deutlich widerspiegeln, auf. Ob das Kind als Christus zu deuten ist oder ob, eine Identifikation zwischen Christus und dem Künstler stattfindet, bleibt unklar. Chagall setzt das Thema in seine eigene künstlerische Problematik um. Es ist das erste große Werk, das Chagall außerhalb Russlands verkaufen kann. Im Jahr 1912 entsteht ein weiteres Gemälde mit dem Titel „Golgotha“. Dieses monumentale Bild scheint vom Kubismus beeinflusst zu sein.

¹⁵⁶ Im Jahr 1931 beginnt Chagall mit der Illustration der Bibel. Er beschäftigt sich folglich schon einige Jahre zuvor wieder mit dem Christentum. Die Illustrationsarbeit wird erst 1956 fertig gestellt. Vgl. Aaron 2003, S. 90.

Das Gemälde lässt mehrere Deutungen zu. Der Gekreuzigte wird durch die Darstellung des jüdischen Gebetsschals zum Symbol für das Leiden des jüdischen Volkes.¹⁵⁷ Damit soll das Bild auf das aktuelle Unrecht gegen die Juden aufmerksam machen. Es ist gewissermaßen eine Anklage gegen die Nationalsozialisten. Christus wird zudem als Jude abgebildet. Die Christen beschuldigen seit der historischen Kreuzigung Christi die Juden, Jesus ans Kreuz genagelt zu haben. Chagall dreht nun diesen Vorwurf um. Christus ist selbst Jude. Chagall könnte darauf anspielen, dass die Nationalsozialisten, von denen sicherlich viele auch Christen waren, den eigenen Ursprung ihrer Religion, nämlich das Judentum, selbst „kreuzigen“. Der Kreutztod Christi steht nicht nur für das Erdulden von Leid, sondern auch für die Erlösung der Menschen. Chagall sieht diesen christlichen Heilsgedanken und deutet ihn als universelles Zeichen. Nicht umsonst malt er die Arme des Gekreuzigten schutzgebend ausgebreitet, den weißen Lichtstrahl von oben und die Leiter als Symbol für Hoffnung und Transzendenz. Er transferiert diesen Gedanken auf sein eigenes Volk, da er wahrscheinlich im Jahr 1938 selbst noch Hoffnung auf ein Ende der Judenverfolgung hat. Chagall verbindet somit eine zeitlos traumhafte Bildwelt mit den schrecklichen, realen Ereignissen. Das Bild weicht durch seine Politisierung, Aktualisierung und dem daraus resultierenden Bildaufbau deutlich von der christlichen Ikonographie und Lehre ab.

In einer dritten Phase identifiziert sich Chagall selbst mit dem Gekreuzigten als verfolgter Jude und als unbeachteter Künstler, wie im Bild „Der gekreuzigte Maler“ von 1940.¹⁵⁸

Wie Chagall beschäftigt sich auch George Grosz mit dem aktuellen politischen Zeitgeschehen in seinen Bildern. Zur Neuen Sachlichkeit gehörend ist sein künstlerisches Mittel die Karikatur, weshalb seine Darstellungen für die Zeitgenossen anstößig sind.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Pierre Schneider sieht dagegen in dem Bild ein Leidenssymbol aller Menschen. Er bezieht das Bild also nicht nur auf das jüdische Volk. Vgl. Schneider 1995: Pierre Schneider, *Marc Chagall – Fast ein Jahrhundert*, Mit Beiträgen von Pierre Schneider und Meret Meyer, Stuttgart 1995, S. 103. Das Leid wird nach Laszlo Glozer aber nicht, wie im christlichen Glauben, durch den Kreutztod aufgehoben. Es fehle der Christusgestalt Chagalls der christliche Heilsgedanke. Vgl. Glozer 1981: Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausst. Kat., Museen der Stadt Köln, Köln 1981, S. 68.

¹⁵⁸ Chagall stellt Christus als Versöhner dar, der Hoffnung bringt, sowie Liebe und Trost spendet. Chagall und seine Familie halten sich 1940 im unbesetzten Südfrankreich auf und müssen dann einer Einladung des Museum of Modern Art in New York aus Furcht vor den Nationalsozialisten folgen. Es schwingt in diesen Bildern somit die Ungewissheit der Zukunft mit.

¹⁵⁹ Von 1928 bis 1933 gerät Grosz in einen langwierigen Gotteslästerungsprozess wegen seinen provozierenden Darstellungen christlicher Motive. Die Zeichnung „Christus mit der Gasmaske“ (Vgl. auch die Lithographie „Silence“) ist darunter das bekannteste Beispiel. Auch auf dieser Zeichnung ist Christus als Soldat dargestellt, der durch den Krieg erbärmlich und grausam zu Tode kommt. Der Protest gegen das Unrecht im Ersten Weltkrieg wird durch die Identifikation des gepeinigten Menschen mit Christus deutlich. Die Zeichnung „Christus mit der Gasmaske“ bzw. „Maul halten weiterdienen“ ist Teil der Mappe „Hintergrund“ von 1928 für die Inszenierung „Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“. Auf den Zeichnungen verdeckt eine Gasmaske das Gesicht des gekreuzigten Christus, so dass er gewissermaßen zum Schweigen verurteilt ist.

Die Zeichnung „Christus am Kreuz, von Soldaten umgeben (Mich dürstet)“ 1920/25 zeigt Christus als Soldat am Kreuz in der Mitte des Bildes (Abb. 18).¹⁶⁰ Der ausgemergelte Körper erinnert an die Christusdarstellung auf dem Isenheimer Altar von Grünewald. Verschiedene Elemente sind aus der christlichen Überlieferung übernommen. Im Vordergrund führt ein Soldat den Lanzenstoss aus. Weitere Soldaten knobeln um die Kleider des Gekreuzigten. Sie tragen Uniformen aus dem Ersten Weltkrieg. Der Gekreuzigte ist nackt und sowohl angenagelt als auch ans Kreuz gebunden.

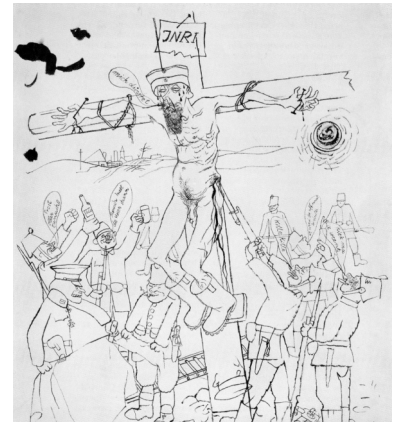


Abbildung 18
George Grosz
*Christus am Kreuz, von Soldaten
umgeben (mich dürstet)*, um 1920/25

Die Dornenkrone wird durch eine Soldatenmütze ersetzt. Der Gekreuzigte trägt Soldatenstiefel. In einer Sprechblase steht „mich dürstet“. Dies sind laut dem Johannes-Evangelium die letzten Worte Christi vor seinem Tod am Kreuz.

Grosz holt jedoch den Gekreuzigten aus der religiösen in die reale Welt. Die Kopfbedeckung der Soldaten und des Gekreuzigten lassen vermuten, dass es sich bei dem Hingerichteten um einen russischen Kommunisten handelt, wohingegen die Soldaten preußisch sein könnten. Preußen bekannt für Gehorsam und Disziplin ist Grosz, der überzeugter Kommunist und zwischen 1918 und 1923 Mitglied in der KPD war, besonders verhasst.¹⁶¹ Der Künstler wehrt sich gegen die allgegenwärtige Macht des Staates, repräsentiert durch das Militär, und prangert die Kirche als Fürsprecherin dieser Obrigkeit an. Die Soldaten umgeben das Kreuz und stoßen mit Bierkrügen auf den gekreuzigten Christus an. Die Respektlosigkeit gegenüber dem Gekreuzigten, Machtgelüste und eine Triebhaftigkeit charakterisieren die Abgebildeten und betonen die Ohnmacht des Individuums gegenüber den Uniformierten.

Neben dieser Kritik an der militaristischen Gesellschaft verarbeitet Grosz auch seine eigenen traumatischen Erlebnisse im Ersten Weltkrieg. Grosz dient 1914 freiwillig als Infanterist, bis er 1915 nach einem Nervenzusammenbruch als dienstuntauglich entlassen wird. Obwohl der Künstler ein erbitterter Kriegsgegner ist, wird er 1917 erneut eingezogen.

¹⁶⁰ Das druckgraphische Werk ist beinahe identisch mit den Zeichnungen von Grosz, da sie dessen Grundlage bilden. Vgl. Dückers 1979: Alexander Dückers, *George Grosz. Das druckgraphische Werk*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1979, S. 8. Es gibt auch eine Zeichnung „Christus am Kreuz“ und ein Aquarell „Christus am Kreuz (Verspottung)“ von 1927. Auch hier sind Soldaten, die feiern und spotten, der Lanzenstoss und das Zerschneiden der Kleider abgebildet. Christus ist jedoch ziemlich dick und hängt die Zunge heraus. Vgl. Kat. Berlin 1993: *George Grosz: Macht und Ohnmacht satirischer Kunst; die Graphikfolgen „Gott mit uns“, Ecce homo und Hintergrund/Rosamunde Neugebauer Gräfin von der Schulenburg*, Berlin 1993, S. 257-258.

¹⁶¹ Vgl. Eberle 1989: Matthias Eberle, *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix. Grosz. Beckmann. Schlemmer*, Stuttgart/Zürich 1989, S. 54.

Es ist bemerkenswert, dass sich, obwohl die surrealistische Bewegung jegliche Tradition ablehnt, auch Salvador Dalí mit der Kreuzigungsthematik auseinandersetzt. Dalís Werke sind zwar erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, sie werden hier jedoch behandelt, da die surrealistische Bewegung ihren Höhepunkt in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts hat.

Im Jahr 1951 verkündet Dalí in seinem „mystischen Manifest“, dass

„mein nächster Christus das Bild sein wird, das mehr Schönheit und Freude enthält als alle, die bis heute gemalt wurden. Ich will den Christus malen, der in allem und vollständig das Gegenteil des materialistischen und antimystischen von Grünewald ist.“¹⁶²

Dalís surrealistische Kreuzigungsbilder haben dadurch einen ganz anderen Ausdruck als die übrigen hier erwähnten Kreuzigungsdarstellungen. Seine Darstellungen zeigen weder Trauer noch Leid. Dalí sagt selbst zu seinen christlichen Bildern:

„Meine Darstellung religiöser Themen ist der Ausdruck einer neuen Mystik [...] Die Wissenschaft hat bewiesen, dass es keinen Gott gibt [...] Naturwissenschaft, Philosophie und Kunst werden sich früher oder später in einem religiösen mystischen Weltbild wiederfinden.“¹⁶³

Im Bild „Kreuzigung“ oder „Corpus Hypercubus“ (Abb. 19) wirkt der Raum durch unterschiedliche Realitätsebenen illusionistisch. Der Gekreuzigte ist vor einem schwarzen Hintergrund an einem schwebenden kubischen Kreuz befestigt. Aber auch der Körper Christi scheint zu schweben. Dies wird durch die Untersicht noch verstärkt. Der Körper ist makellos und nicht durch Folter gezeichnet. Unter dem Kreuz ist ein schwarz-weiß-kariierter Boden zu sehen, der im Hintergrund in eine braune Ebene führt, die mit einem Gebirge abschließt. Die Zusammenstellung ergibt also keinen realen Raum.



Abbildung 19
Salvador Dalí
Corpus Hypercubus (Kreuzigung)
1954

Eine Frau, möglicherweise Maria, sieht im Vordergrund zu dem Gekreuzigten hinauf. Die Frau hat die Gesichtszüge Galas, der Frau von Dalí.¹⁶⁴

¹⁶² Dalí zit., in: Kat. Stuttgart 1989: *Salvador Dalí. 1904 – 1989*, mit Beiträgen von Karin von Maur, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 13.5.-23.7.1989/Kunsthhaus Zürich 18.8.-22.10.1989, Stuttgart 1989, S. 328. (zit. nach *Salvador Dalí. Retrospective 1920-1980*, und *la vie publique de Salvador Dalí*, Kat. Paris 1979/München 1980, S. 374.)

¹⁶³ Dalí zit. in: Henze 1961, S. 67.

¹⁶⁴ Vgl. Von Maur 1989: Karin von Maur, *Salvador Dalí. 1904 – 1989*, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1989, S. 330.

Dalí orientiert sich bei der Darstellung Christi an Kunstwerken der italienischen Renaissance, wie den Kreuzigungsdarstellungen von Raffael. Das kubische Kreuz ist für Dalí das Resultat der Synthese der Theorien über die Harmonie dieser Zeit. Es soll seine Vision des Göttlichen und Absoluten zum Ausdruck bringen.¹⁶⁵ Zudem bezieht er sich durch die Absetzung des hellen Körpers vor einem dunklen Hintergrund auf die Tradition der spanischen Kruzifixe im 17. Jahrhundert. Formal setzt sich Dalí somit mit der christlichen Ikonographie auseinander. Inhaltlich steht die Umsetzung der eigenen Ideale und nicht die christliche Botschaft im Vordergrund.

Kasimir Malewitschs Auseinandersetzung mit der Kreuzigung Christi ist außergewöhnlich, da er trotz der Überleitung zur Abstraktion mit seinem Gemälde „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ von 1914/15 und seiner Theorie des Suprematismus¹⁶⁶ in seinem Spätwerk erneut ein Kruzifix malt.¹⁶⁷

Malewitsch, der 1927 nach Russland zurückkehrt, muss erkennen, dass die Avantgarde sich überlebt hat und der soziale Realismus in Russland vorherrscht. Malewitsch interpretiert daraufhin den Impressionismus als Anfang der Moderne, wodurch er zurück zu einer gegenständlichen Malerei gelangt.¹⁶⁸

Vielleicht geben die Verfolgung Malewitschs und seine Verhaftung 1930 durch den Staatsapparat der Sowjetunion den Anstoß zu der Zeichnung „Studie zu einem Kruzifix“ (Abb. 20).¹⁶⁹ Das streng komponierte Werk zeichnet sich durch seine klare lineare Struktur aus. Der Gekreuzigte ist nur durch eine Umrisslinie fassbar. Arme und Beine sind

¹⁶⁵ Vgl. Von Maur 1989, S. 330.

¹⁶⁶ Der Suprematismus ist eine Ideologie der Gegenstandslosigkeit um 1913, die von Malewitsch geprägt wird. Sie basiert auf einer reinen, geometrischen Abstraktion. Nach Malewitsch ist der Suprematismus eine Reduktion der abstrakten, konstruktivistischen Kunst auf die Grundelemente Quadrat und Kreis als Formwerte, die die reinen Empfindungen des Künstlers darstellen. Malewitsch führt somit eine 5. Dimension in die Kunst ein. Im Suprematismus ist der Schaffensprozess vom Denkprozess nicht zu trennen. Es geht um eine Malerei, die in einer philosophischen Handlung entsteht. Der Begriff „Suprematismus“ geht auf „Supremus“ (der Höchste) zurück.

¹⁶⁷ Im Jahr 1911 entsteht beispielsweise die Bleistiftzeichnung „Golgatha“.

¹⁶⁸ Er datiert viele dieser neuen Werke aber zurück. Malewitsch will damit eine Rekonstruktion seiner eigenen Künstlerbiographie erreichen. Hans-Peter Riese begründet dies damit, dass Malewitsch dabei besonders die innere Logik der Entwicklung wichtig ist. Er betont auch, dass für Malewitsch der Suprematismus und ein malerischer Realismus keine wirklichen Gegensätze sind, weshalb er nicht der Meinung ist, dass sich Malewitsch im Spätwerk vom Suprematismus abkehrt. Vgl. Riese 1999: Hans-Peter Riese, *Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch*, Reinbeck bei Hamburg 1999, S. 130.

¹⁶⁹ Malewitsch wird aber weit weniger angegriffen von der öffentlichen Hand als viele seiner Zeitgenossen. Vgl. Riese 1999, S. 140. Er wird des „Formalismus“ beschuldigt, ein Deckwort für die als reaktionär verurteilte bürgerliche Ästhetik. Beim Kruzifix von 1930 können bei der Interpretation auch biographische Erlebnisse berücksichtigt werden, weil Malewitsch sich mit ausgebreiteten Armen, d.h. in einer Kreuzform beerdigen will. Der Körper würde dabei ein lateinisches Kreuz einnehmen und an eine formale Identifizierung mit Christus erinnern.

abgeschnitten. Der zweite Kreuzarm macht deutlich, dass es sich um ein orthodoxes Kreuz handelt.

Im Hintergrund sieht man zwei weitere Kreuze und ein kleines Haus. Durch die flache und geometrische Darstellung wirkt das Bild beinahe abstrakt. Es erinnert an eine Ikone.

Durch die schemenhafte Abbildung des Gekreuzigten ist er mit dem einfachen Menschen identisch.¹⁷⁰ Hans-Peter Riese sieht in den Figuren des Spätwerks sogar Malewitschs Typus des 'Neuen Menschen', durch den die Energien der suprematistischen Katastrophe bereits hindurchgegangen sind und der nur noch reine Empfindung ist.¹⁷¹

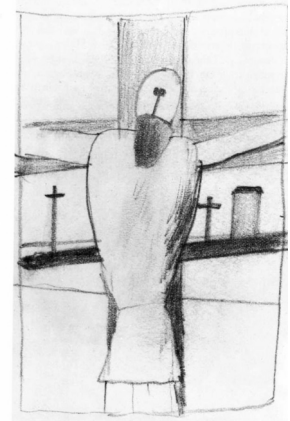


Abbildung 20
Kasimir Malewitsch
Studie zu einem Kruzifix, nach 1930

Der Suprematismus, wie ihn Malewitsch geschaffen hat, ist Ausdruck seiner Auslegung der Schöpfung der Welt durch Gott. Er identifiziert sich deshalb mit Christus als Verkünder des „Neuen Evangeliums in der Kunst“ und als Gestalter einer neuen Welt.¹⁷² Der Mensch steht für Malewitsch im Mittelpunkt. Er muss Gott in sich selbst suchen. Im Suprematismus sieht er den einzigen Weg aus der Selbstkreuzigung des Menschen.¹⁷³ Malewitsch wendet sich somit radikal sowohl von der christlichen Lehre, als auch von der Ikonographie ab. Kunst soll für Malewitsch bildnerische Erkenntnisform sein. Sie dient einer im Sinne ihres Schöpfers, ungegenständlichen Reflexion über die Welt. Zudem steht sie für die Aufforderung, sich von einer am reinen Utilitarismus orientierten Ideologie zu lösen.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Malewitsch zeichnet in seinem Spätwerk vorzugsweise bäuerliche Gestalten ohne Gesicht. Das fehlende Gesicht ist als Metapher zu den Masken in den schriftlichen Äußerungen Malewitsch zu verstehen. Diesem Menschentyp ist jeder Realismus fern – Malewitsch bezeichnet ihn auch als gegenstandslose Allmenschen. Nach Riese kommt in diesen Zeichnungen somit sehr wohl die Idee des Suprematismus zum Ausdruck. Er sieht in Malewitschs Rückkehr zur Figuration also weder Verrat am System des Suprematismus, noch eine Anknüpfung an seine frühen figurativen Menschenbilder. Vgl. Riese S. 133.

¹⁷¹ Vgl. Riese 1999, S. 139.

¹⁷² Malewitschs Werk ist von religiösen Vorstellungen durchdrungen. Kreuze spielen in seiner Kunst eine zentrale Rolle. Das Kreuz kann das Bild des Kosmos, das Sichtbare und unsichtbare, darstellen. Seine Bilder haben semantische Beziehungen zu christlichen Symbolen sowie zu Formen auf Ikonen. Malewitsch fertigt nach Jewgenija Petrowa einen neuen Ikonentypus für eine neue Religion, indem er das Erzählerische aus seiner Kunst eliminiert. Vgl. Petrowa 2003: Jewgenija Petrowa, Der Suprematismus und die Religion Malewitschs, in: *Kasimir Malewitsch. Suprematismus*, hrsg. v. Matthew Drutt, Ausst. Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, New York 2003, S. 92.

¹⁷³ Vgl. Vortrag *Geist-Kosmos-Energie. Das Kreuz in der Kunst des 20. Jahrhunderts* von Dr. Ruth Langenberg während der Tagung am 25. März 2007: *Das Leben hat die Form eines Kreuzes*.

¹⁷⁴ Vgl. Hopper-Sailer 2005: Richard Hopper-Sailer, Meditation oder Reflexion? Über das prekäre Verhältnis von moderner Kunst und Religion, in: *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, hrsg. v. Reinhard Hoeps, Paderborn 2005, S. 165 – 194, S. 175.

Die hier ausgewählten Beispiele haben gezeigt, dass sowohl die Kreuzigung als auch das Kruzifix in allen wichtigen künstlerischen Strömungen der Klassischen Moderne, wie dem Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit, dem Surrealismus und dem Suprematismus, aufgegriffen werden. Das Kreuzigungsmotiv wird dabei von seiner christlich-religiösen Bedeutung gelöst und mit weltlichen Themen verbunden. Formal bleibt die Darstellung weitgehend der christlichen Ikonographie verhaftet. Das Kreuzigungsmotiv kann somit seine zentrale Stellung in der Malerei der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts behaupten.

2.4 Verwendung und Missbrauch des Kreuzigungsmotivs im Dritten Reich

Im Dritten Reich wird die Kunst in Deutschland ‘gleichgeschaltet’ und im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie funktionalisiert. Kreuzigungs- bzw. Kruzifixdarstellungen werden auf der einen Seite für Propagandazwecke missbraucht.

Der Grafiker Fips (Philipp Ruprecht) beispielsweise zeigt auf der Titelseite der Karfreitagsausgabe der Zeitschrift „Der Stürmer“¹⁷⁵ von 1931 einen Mann, der vor dem gekreuzigten Christus kniet und betet. Die Bildlegende darunter lautet: „Herr, sie wollen mein Volk verraten, wie sie Dich verraten haben“. Auf dem Titelbild von 1939 (Abb.21) dagegen ist der „gute“ Bürger am Kreuz befestigt, der sich von der jüdischen Macht entfesseln soll. Das Motiv des gekreuzigten Christus wird auf beiden Abbildungen somit verwendet, um gegen die Juden zu hetzen.



Abbildung 21
Philipp Ruprecht
Kreuzigung, 1939

Auf der anderen Seite ist die Hinwendung zur christlichen Ikonographie für viele gegenständlich arbeitende Künstler, wie Otto Dix in der Zeit des Nationalsozialismus, eine Chance ihr kritisches Potential unter dem Mantel einer christlichen Metaphorik zu bewahren.¹⁷⁶

Auch die sakrale Kunst wird durch den Nationalsozialismus beeinflusst. Die beiden großen Kirchen in Deutschland lehnen das NS-Regime anfangs nicht grundsätzlich ab. Mit der zunehmenden Radikalisierung des NS-Regimes verschärfen sich jedoch die Konflikte um die kirchliche Selbstbehauptung. Dennoch sind es nur Einzelpersonen oder einzelne Gruppen die Widerstand leisten und mit oppositionellen Organisationen zusammenarbeiten.¹⁷⁷

Mehr als tausend Kirchenneubauten, Umgestaltungen und neue Gemeindehäuser sind seit 1933 entstanden. Diese künstlerischen und architektonischen Sachzeugnisse sowie die sakrale Kunst zeigen, wie die nationalsozialistische Ideologie auch hier Einfluss nimmt. Sie dokumentieren die Anfälligkeit der Gemeinden für Rassismus, Volksgemeinschafts-

¹⁷⁵ Streicher 1931: Julius Streicher (Hg.), *Der Stürmer* 9, Nr. 14, April 1931.

¹⁷⁶ Vgl. Papenbrock 1990: Martin Papenbrock, *Funktionen christlicher Ikonographie in der deutschen Kunst der Jahre 1945 – 1949*, Diss. Universität Osnabrück, Osnabrück 1990, S. 11.

¹⁷⁷ Vgl. Tuchel 2008: Johannes Tuchel. Nationalsozialismus und christliche Kirchen. Einige Gedanken zu Nachfolgebereitschaft, Anpassung und Widerstand, in: *Christentum und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus*, hrsg. v. Stefanie Endlich/Monica Geyler-von Bernus/Beate Rossié, Ausst. Kat. Gedenkstätte Deutscher Widerstand Berlin, Berlin 2008, S. 9.

Propaganda und Totenkult.¹⁷⁸ Der gekreuzigte Christus wird lebend mit athletischem Körper und einem siegesgewissen Blick in strammer Haltung, vergleichbar den Darstellungen von Sportlern und Kämpfern in der NS-Kunst, abgebildet. Er wird zum heldschen Führer stilisiert. Wie auf Darstellungen früher christlicher Kunst ist er der Sieger über den Tod. Häufig wird Christus im Sinne des Antisemitismus blond und blauäugig mit vermeintlich „arischen“ Gesichtszügen gemalt. Auf dem Kreuzigungsfresko 1935 von Hans Kohl in der Lutherkirche in Offenbach-Bieber ist ein Schächer als Jude dargestellt, in hetzerischer Weise, wie auf den Karikaturen der Zeitschrift „Der Stürmer“. Das Altarbild ist ein gutes Beispiel für die Verbindung von christlichem Antijudaismus und nationalsozialistischem Antisemitismus.¹⁷⁹

Auf die Verwendung des Kreuzigungsmotivs während dem Nationalsozialismus wird in der vorliegenden Arbeit nicht weiter eingegangen. Die Thematik wird in der Forschung bislang wenig berücksichtigt.

¹⁷⁸ Vgl. Rossié 2008: Beate Rossié, „Symbolhafte Sprache, die aus der Weltanschauung entspringt“. Kirchliche Kunst im Nationalsozialismus, in: *Christentum und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus*, hrsg. v. Stefanie Endlich/Monica Geyler-von Bernus/Beate Rossié, Ausst. Kat. Gedenkstätte Deutscher Widerstand Berlin, Berlin 2008, S. 98.

¹⁷⁹ Vgl. Kat. Berlin 2008: *Christentum und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus*, hrsg. v. Stefanie Endlich/Monica Geyler-von Bernus/Beate Rossié, Ausst. Kat. Gedenkstätte Deutscher Widerstand Berlin, Berlin 2008, S. 70.

2.5 Zwischenergebnis

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es weder in der christlichen Ikonographie noch in der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen verbindlichen Typus „Christus am Kreuz“ gibt. Die Darstellungen passen sich dem jeweiligen zeithistorischen Kontext und den persönlichen Motiven der Künstler an.

Die allegorisch-symbolischen Darstellungen der Kreuzigung oder des Kruzifixes im Mittelalter, die Christus entweder als Leidenden zeigen, wie auf dem Mosaik von Hosios Lukas, oder als Sieger gehen in individuelle realistische Abbildungen in der Renaissance über. Besonders in den Werken der italienischen Künstler Raffael und Michelangelo werden die Harmonie und Schönheit Christi dargestellt. In Deutschland herrscht dagegen weiterhin die Darstellung des geschundenen Christuskörpers vor. Das bedeutendste Beispiel hierfür ist die Kreuzigungsdarstellung auf dem Isenheimer Altar von Grünewald. Die Kreuzigungsszene kann durch unzählige Figuren erweitert oder derart reduziert werden, dass der gekreuzigte Christus ohne Begleitpersonen vor einem schwarzen Hintergrund das Bildformat ausfüllt. Vor allem die spanischen Maler des 17. Jahrhunderts setzen sich mit diesem Typus auseinander. Im Barock ist besonders der dramatische, dynamische Ausdruck des Bildes entscheidend, wie ihn Rubens in seiner Kreuzigung um 1620 durch eine lebhafte Darstellung erreicht. Seit dieser Zeit wählen die Künstler alle Varianten der Darstellung.

Bestimmte Merkmale sind dennoch bis ins 19. Jahrhundert hinein auf allen Abbildungen vorhanden:

Christus hat eine menschliche Gestalt. Er wird meist mit langen dunklen Haaren abgebildet. Mit Ausnahme der ersten Kreuzigungsdarstellungen ist Christus mit einem Lendentuch oder unbekleidet dargestellt. Seine Hände und Füße sind meist mit vier oder drei Nägeln an ein T- oder Y-Kreuz festgenagelt. Christus ist als Toter, als Triumphator oder kurz vor seinem Tod dargestellt. Sein Körper ist geschunden oder makellos. Unter der rechten Brust befindet sich eine Wunde.

Auf Kreuzigungsdarstellungen befindet sich Christus meist zwischen den Schächern und ist von diesen zum Beispiel durch einen Nimbus hervorgehoben. Zur Rechten Christi stehen meist in einem blauen Gewand Maria und in einem roten Johannes. Unter dem Kreuz sind entweder Maria Magdalena kniend in einem roten Gewand oder die Soldaten, die um die Kleider würfeln, abgebildet. Longinus sticht mit einer Lanze auf Christus ein. Manchmal ist

zudem der Schwammträger abgebildet. Soldaten oder trauernde Begleitpersonen können das Ereignis umgeben.

Bei den Kunstwerken handelt es sich fast immer um Auftragswerke der Kirche oder von Privatpersonen, die das Bild für die private Andacht verwenden. Die Kunstwerke stehen somit in einem Funktionszusammenhang.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein lässt sich somit eine Ikonographie der Kreuzigung beobachten, die zumindest eine gewisse formale und inhaltliche Einheitlichkeit aufweist. Der gekreuzigte Christus wird im biblischen Kontext dargestellt und lässt sich auch mit dem historischen Christus identifizieren.

Seit der Jahrhundertwende sind diese Kriterien nur noch selten gegeben. Das allgemeine geistige Erneuerungsklima Ende des 19. Jahrhunderts erfasst Religion und Kunst gleichermaßen, sodass die Kreuzigung erneut zum künstlerischen Programm der Maler wird. Der zunehmende Bedeutungsverlust der Kirche zieht die Freiheit vom Auftraggeber nach sich und bedingt für die Künstler eine Unabhängigkeit in der Motivwahl und Ausführung. Das Kreuzigungsmotiv kann nun neben religiösen auch profane Inhalte ausdrücken. Die Darstellung des gekreuzigten Christus als Verkörperung des Leidens, als Sieger, Erlöser oder Beschützer kann in allen vier Formen zeitgleich von unterschiedlichen Künstlern individuell gewählt werden. Die künstlerische Subjektivität führt oft zu einer deutlichen Abweichung von der traditionellen christlichen Ikonographie und einer inhaltlichen Loslösung von der christlichen Botschaft der Kreuzigung. Trotzdem beschäftigen sich die Künstler mit der Kreuzigungsthematik. Die ikonographische und formale Änderung feststehender Themen und Typen wird möglich.

Ende des 19. Jahrhunderts taucht das Kreuzigungsthema vermehrt auf. Wie im Werk von James Ensor werden die christlichen Motive aber entlehnt, um wegen ihres allgemein bekannten Symbolgehaltes andere Inhalte zu vermitteln. Die christlichen Motive werden aufgrund ihrer Aktualisierbarkeit und Kommunizierbarkeit verwendet. Durch den direkten Vergleich zwischen der biblischen Thematik und dem Zeitgeschehen wird die Darstellung allgemein verständlich. Mit Ende des 19. Jahrhunderts werden besonders das Leiden Christi und die Grausamkeit des Kreutodes auf die eigene Lebenssituation übertragen.

Zur Zeit des Ersten Weltkriegs wird der christliche Symbolgehalt vielfach für die Kriegsideologie missbraucht. In deren Bildpropaganda wird das Christentum mit den Zielen deutscher Wehrhaftigkeit verzahnt und der „Opfertod“ für das Vaterland mit dem Schicksal Christi verglichen.¹⁸⁰ Der Opferbegriff ist am Anfang des Krieges in der öffentlichen Meinung noch positiv besetzt. Der Soldatentod wird zum nationalen Opfer stilisiert.¹⁸¹ Nach dem Krieg steht die subjektive Bewältigung der Kriegserlebnisse im Vordergrund. Infolge der erschütternden Kriegserlebnisse stellen die Kreuzigungsbilder nicht nur künstlerische, sondern zunehmend gesellschaftliche, politische und religiöse Konventionen in Frage. Die Kreuzigung wird als politisches Instrument benutzt. George Grosz fertigt beispielsweise provokante Darstellungen gegen den Krieg. Viele dieser Künstler sehen sich entweder als Kriegsoffer oder stilisieren sich zum Märtyrer. Christus, der für seinen Glauben und seine Ideale sterben muss, verkörpert diesen Märtyrer am eindrucklichsten.

Während des Dritten Reiches wird der Gekreuzigte einerseits – sowohl in der kirchlichen als auch in der profanen Kunst, wie in der Zeitschrift „Der Stürmer“ – zur Verdeutlichung nationalsozialistischer Aussagen missbraucht. Andererseits wird er von autonom schaffenden Künstlern zur Anklage gegen das Unrecht des NS-Regimes verwendet. Marc Chagall prangert beispielsweise das Unrecht der Judenpogrome an.

Einige Künstler des 20. Jahrhunderts erleiden durch die Erlebnisse während des Ersten Weltkrieges psychische Zusammenbrüche. Ihre Kunstwerke werden deshalb zu religiösen Strategien der Bewältigung der Kriegserlebnisse und der Sinnsuche. In der Künstlerbiographie ist die Auseinandersetzung mit der Kreuzigungsthematik deshalb häufig nur auf eine kurze Zeitspanne beschränkt. Die Christusfigur wird noch stärker als vor dem Ersten Weltkrieg zum Sinnbild der menschlichen Tragödie. Sie dient als exemplarische Figur des menschlichen Leidens. Die Künstler verbinden sie mit der eigenen Situation. Die Enttäuschung und Erschütterung durch den Ersten Weltkrieg führen folglich zu einem veränderten, existentiellen Menschenbild. Tradierte christliche Werte werden aufgegeben, aber auch der „Übermensch“ im Sinne Nietzsches ist nicht mehr tragbar. Lovis Corinths „Roter Christus“ ist Zeugnis dieses inhaltlichen und formalen Wandels durch traumatische Erlebnisse.

¹⁸⁰ Vgl. Schlichtenmaier 1987, S. 260.

¹⁸¹ Vgl. Heusinger von Waldegg 1989: Joachim Heusinger von Waldegg, *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989, S. 44.

Eine ganz andere Herangehensweise an die Kreuzigungsthematik verfolgen Kasimir Malewitsch und Salvador Dalí. Für sie stehen nicht das Leid Christi und die Grausamkeit der Kreuzigung im Vordergrund, sondern die Veranschaulichung ihrer eigenen Ideologie und Spiritualität.

Auch Georges Rouault geht es nicht um das mit der Kreuzigung Christi verbundene Leid oder die Verbindung der Kreuzigung mit aktuellen Themen. Seine Darstellungen sind zeitlos und ikonenhaft. Rouaults Christusfigur leidet mit den Außenseitern der Gesellschaft mit und gibt ihnen Kraft, ihre Armut, ihren Schmerz und ihre Probleme zu überwinden. Rouault ist folglich einer der wenigen, der mit der Kreuzigung Christi die Erlösung der Menschen verbindet.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in den hier untersuchten Bildern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die subjektive religiöse Erfahrung des Künstlers und nicht mehr die Abbildung des Themenkanons kirchlicher Vorgaben im Zentrum der künstlerischen Bemühungen steht. Der christliche Glaube, die christliche Lehre und Ikonographie sind nur noch von marginaler Bedeutung. Individuelles Leid, Ängste und die Zerrissenheit nach dem Ersten Weltkrieg lassen sich durch das allgemein bekannte Motiv der Kreuzigung übersetzen. Die Kunstwerke werden häufig zu Zeugnissen des Leidens. Aus Sicht der christlichen Lehre verliert die mit Christi Tod und Auferstehung verbundene sinnstiftende Dimension, die Erlösung der Menschen, nach dem Ersten Weltkrieg oft ihre Gültigkeit. Die Auseinandersetzung mit der Kreuzigung Christi im künstlerischen Schaffen gestaltet sich jedoch bei allen Künstlern unterschiedlich.

Das Kreuzigungsmotiv in der zeitgenössischen Kunst

1. Die Darstellung „Christus am Kreuz“ nach 1945

1.1 Das Kreuzigungsmotiv unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach der Kapitulation des Deutschen Reiches am 9. Mai 1945 und dem damit verbundenen Ende des Zweiten Weltkrieges liegt das Land in Trümmern. Der Nationalsozialismus und die Zerstörungen im Krieg haben auch einen kulturellen ‘Kahlschlag’ hinterlassen. Viele bedeutende Künstler der Klassischen Moderne, die als ‘entartet’ gelten, haben wie Ernst Ludwig Kirchner oder Paul Klee die Kriegsjahre nicht überlebt, oder kehren, wie Max Beckmann oder Max Ernst aus ihrem Exil nicht nach Deutschland zurück.¹⁸² Museen und Bibliotheken sind unter den Nationalsozialisten ‘gereinigt’ worden, sodass die Kenntnis an moderner Kunst in der jüngeren Generation fehlt. Trotzdem wird versucht das kulturelle Leben wiederherzustellen.¹⁸³ Die ersten Ausstellungen, wie die „Erste Deutsche Kunstausstellung der Zentralverwaltung der Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone“ in Berlin oder die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ in Dresden zeigen das gesamte Spektrum zeitgenössischer Malerei.¹⁸⁴ Die Künstler knüpfen an die Klassische Moderne an und tragen zur Rehabilitierung der während dem Nationalsozialismus verfeimten Künstler bei.¹⁸⁵ In der anfänglichen Aufbruchstimmung herrscht noch eine große Akzeptanz gegenüber allen künstlerischen Richtungen. Trotz existenzieller, ideologischer und ökonomischer Konflikte bietet sich auch künstlerischen Auseinandersetzungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein Forum. In zunehmendem Maße wird die Diskussion aber zu einem Konflikt zwischen Vertretern der abstrakten Kunst und Verfechtern eines gegenständlichen Stils. Dies führt zu einer diametralen Entwicklung in Ost- und Westdeutschland.¹⁸⁶

¹⁸² Vgl. Thomas 2002: Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002, S. 12.

¹⁸³ Vgl. Raum 2000: Hermann Raum, *Bildende Kunst in der DDR. Die andere Moderne. Werke – Tendenzen – Bleibendes*, Berlin 2000, S. 11. Karl Hofer wird zum Direktor der Berliner Kunstakademie ernannt. An Weihnachten 1945 erhält Herbert Sandberg die Erlaubnis seine satirisch-literarische Zeitschrift „Ulenspiegel“ herauszugeben. Der „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ bemüht sich seit dem 8. August 1945 um die Konsolidierung der ökonomischen Basis der Künstler wie die Einforderung ihrer Mitarbeit an der gemeinsamen demokratischen Regeneration. Vgl. Papenbrock 1990, S. 35.

¹⁸⁴ Vgl. Damus 1991: Martin Damus, *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reineck bei Hamburg 1991, S. 41.

¹⁸⁵ Vgl. Lang 2002: Lothar Lang, *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*, Leipzig 2002, S. 10.

¹⁸⁶ Vgl. Papenbrock 1990, S. 36.

Auch im religiösen Bereich herrscht nach dem Krieg Aufbruchstimmung. Der Evangelische Kunstdienst, die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ sowie die katholischen Diözesan-Kunstvereine werden gegründet. Eine große Zahl an Kirchen wird gebaut,¹⁸⁷ weil viele Kirchen zerstört sind und der Wunsch nach Modernisierung besteht.¹⁸⁸ Die Menschen suchen nach dem Krieg Schutz und Geborgenheit in der Religion, die ihnen tradierte Werte bietet. Das Eintauchen in Kultur und Religion ermöglicht den Menschen, sich über die Trostlosigkeit der Nachkriegsjahre zu erheben.¹⁸⁹ Nach dem Zweiten Weltkrieg sind 96,4 % der Bevölkerung Mitglied einer der beiden Kirchen, mit einem etwas größeren Anteil der Evangelischen gegenüber den Katholiken.¹⁹⁰ Die Kirche verliert jedoch in den nächsten Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung, wodurch das Interesse an der theologischen Diskussion sinkt und die individuelle Beschäftigung mit Glaubensfragen wichtiger wird.¹⁹¹ Mit den neu errichteten Kirchen entstehen unzählige kirchliche Kreuzigungs- und Kruzifixdarstellungen. Aber auch im profanen Bereich setzen sich viele Künstler mit der Kreuzigung Christi auseinander. Die subjektive Auslegung der christlichen Themen in den Kunstwerken der Klassischen Moderne, die Verbindung mit politischen oder gesellschaftlichen Ereignissen sowie die Loslösung von Farbe und Form entwickeln sich nach dem Zweiten Weltkrieg weiter. Eine verallgemeinernd abstrahierende Gestaltung und der Bezug auf christliche Themen scheinen es zu ermöglichen, auf die Ungeheuerlichkeit von Faschismus und Krieg einzugehen.¹⁹² Die Kreuzigung Christi bietet sich deshalb für viele Künstler als Motiv an, um die Thematik der Verantwortung der Menschen im Nationalsozialismus zu behandeln.

Bedeutende Gemälde mit dem Kreuzigungsmotiv fertigt unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg Otto Dix. Er beschäftigt sich mehrmals in seinem Schaffen mit dem Kreuzigungsmotiv.¹⁹³ Während des Zweiten Weltkrieges nimmt die Verarbeitung christlicher

¹⁸⁷ In der Zeit zwischen 1945 und 1965 werden in Europa mehr Kirchen gebaut als in der Zeit von der Reformation bis zum Zweiten Weltkrieg. Vgl. Schwebel 1980, S. 17.

¹⁸⁸ Vgl. Schwebel 2002, S. 42.

¹⁸⁹ Vgl. Damus 1995: Martin Damus, *Kunst in der BRD. 1945 – 1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft*, Reinbeck bei Hamburg 1995, S. 71.

¹⁹⁰ Vgl. URL: http://fowid.de/fileadmin/datenarchiv/Religionszugehoerigkeit_Bevoelkerung__1950-2008.pdf 27. Januar 2010.

¹⁹¹ Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts verläuft die theologische Diskussion aufgrund des fortschreitenden Differenzierungs- und Individualisierungsprozesses in der Theologie zunehmend unübersichtlich. Vgl. Fischer 2002, S. 207.

¹⁹² Damus 1995, S. 64.

¹⁹³ Insgesamt fertigt Dix rund 50 Gemälde mit religiöser Thematik. Vgl. Löffler 1981: Fritz Löffler, *Otto Dix 1891 – 1969. Oeuvre der Gemälde*, Recklinghausen 1981, S. 65. Auch das Triptychon „Der Krieg“ von 1929 - 1932 muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Es erinnert mit seinen Seitenflügeln und der Predella an einen Flügelaltar, auf dem in der Regel in der Mitteltafel die Kreuzigung Christi abgebildet ist.

Motive und Themen in seinem Werk zu. Neben der Passion Christi werden auch vereinzelt Themen aus dem alten und neuen Testament aufgegriffen, wie die Versuchung des Heiligen Antonius oder die biblische Figuren Saul und David.¹⁹⁴

Im Jahr 1947 entsteht eine Zeichnung mit einer Kreuzigung und 1948 fertigt Dix das Gemälde „Große Kreuzigung“ (Abb. 22).¹⁹⁵ Der gekreuzigte Christus füllt das ganze Bildformat aus. Er ist frontal zum Betrachter an ein Kreuz genagelt. Starr, hölzern und maskenhaft blickt er aus dem Bild. Aus seinen Wunden, den Handwundmalen, dem Lanzenstich und unter der Dornenkrone rinnt Blut an seinem Körper herab. Die Kreuzinschrift „INRI“ bezeichnet ihn. Zu seinen Füßen stehen von Trauer gezeichnet links Maria und rechts Johannes. Sie tragen zeitgenössische Kleidung. Am Boden liegen Totenköpfe.



Abbildung 22
Otto Dix
Große Kreuzigung, 1948

Links und rechts neben dem Kreuz kommen vogelartige

Wesen, neuzeitliche Engel, hervor, die mit einem Kelch Christi Blut sammeln. Sie verweisen auf die Eucharistie. Die Kreuzigung ist im Kontext des Zweiten Weltkrieges Ausdruck der Hoffnungs- und Fassungslosigkeit in Anbetracht des Leids der Bevölkerung und der zahlreichen Opfer. Im Mittelpunkt steht die Einsamkeit eines von allen Menschen verlassenem Individuums.

„Das Leiden Christi, das kannst du dir ja in der Bibel erzählen lassen. Aber eigentlich musst du es selber erleben.“¹⁹⁶ Das ‘Selber-Erleben’ im Krieg korrespondiert mit der veristischen

Dix verbindet auch hier die Passion Christi mit den sinnlosen Opfern und der Zerstörung im Krieg. Seine ersten expressionistischen Zeichnungen mit dem Kreuzigungsmotiv entstehen noch vor dem Ende des Ersten Weltkrieges.

¹⁹⁴ Das erste Bild mit einer Kreuzigungsszene „Christus am Kreuz“ entsteht 1946. Es wird laut Fritz Löffler vermutlich 1943 bereits mit anderen Bildern mit christlichen Motiven geschaffen, aber erst 1946 nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft fertig gestellt. Die Gestalt der überproportional großen Christusfigur mit seinen blutenden Wunden lehnt sich an die Darstellung des Christus auf dem Isenheimer Altar von Grünewald an. Dix will die Betrachter an die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg ermahnen. Das Bild steht damit in einem zeitgeschichtlichen Kontext. Vgl. Löffler 1981, S. 65

¹⁹⁵ Im selben Jahr entsteht ein Passionszyklus. Im Jahr 1949 entsteht eine Farblithographie „Kreuzigung II“. Elf Jahre später malt Dix das Fresko „Krieg und Frieden“ für die Rückwand des Rathaussaales in Singen. Es hat einen ganz anderen Malstil als die vorherigen Bilder. Der Krieg wird durch einen Panzer auf der rechten Seite und der Frieden durch die Friedenstaube auf der linken Seite symbolisiert. Geißelung, Gefangennahme, Madonna und Kind, Kreuzigung und Auferstehung sind in einem Bild auf den zeithistorischen Kontext abgestimmt: einer der Folterer sieht aus wie Hitler. Links ist demnach der Krieg, das Böse (Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg) dargestellt, rechts die neue Welt, die Auferstehung, das friedliche Zusammenleben. Zentral ist die Kreuzigungsszene. Dix hat sich als Maurer abgebildet. Auch der Lebenskreislauf von Geburt bis Tod findet sich im Bild wieder. Seine letzte Kreuzigungsszene befindet sich in Bad Saulgau.

Auffassung von Dix, die ihn die grausame Wirklichkeit in seiner Kunst aufzeigen lässt. Er will das grauenvolle Leiden eindringlich erfassen und darstellen. Für Dix ist dieser Wirklichkeitsanspruch entscheidend.¹⁹⁷ Damit sind seine Bilder einerseits Dokumente ihrer Zeit und stehen andererseits für die immer wiederkehrenden Grausamkeiten in der Geschichte der Menschheit.

Ein weiterer Künstler, der sich mit der Kreuzigungsthematik unmittelbar nach dem Krieg auseinandersetzt, ist Horst Stempel.¹⁹⁸

Horst Stempels Gemälde „Nacht über Deutschland“ von 1945/46 zeigt zwar keine Kreuzigung, als Triptychon im Sinne eines Flügelaltares verweist es aber auf eine Kreuzigungsszene (Abb. 23). Die zentrale Figur im Mittelbild bildet mit der Horizontlinie eine Kreuzform. Im Hintergrund hängt ein Mann an einem Stacheldrahtzaun. Er hat die Arme ausgebreitet, als würde er an einem Kreuz hängen.



Abbildung 23
Horst Stempel
Nacht über Deutschland, 1945/46

Die Szene erinnert an die Konzentrationslager während des Nationalsozialismus und soll als Mahnmal für deren Opfer dienen.¹⁹⁹ Stempel nimmt damit eine Parallelisierung von Passionsgeschichte und Nationalsozialismus vor, um mit dem christlichen Ausdrucksvokabular Terror und Gewalt begreifen zu können. Er benutzt somit wie viele Künstler der Nachkriegszeit christliche Themen, um die eigene Erfahrung von Leid, Unrecht und Unterdrückung auszudrücken. Stempel ist selbst Häftling in französischen Internierungslagern und im Gestapo-Gefängnis in Berlin gewesen und gerät nach seiner Freilassung in britische Gefangenschaft.

Das Bild „Kreuzigt ihn“ von 1948 kann dagegen bereits im Sinne der sozialistischen Ideologie ausgelegt werden, da es die heilsgeschichtliche Einlösung der klassenkämpferischen Perspektive der Arbeiterschaft im neuen Deutschland thematisiert.²⁰⁰ Auf dem schmalen

¹⁹⁶ Dix zit. in: Schmidt 1981: Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin 1981, S. 255-256, zit. nach: „Über Kunst; Religion und Krieg“ Gespräch mit Freunden am Bodensee, Dezember 1963.

¹⁹⁷ Vgl. Bestgen 1991: Ulrike Bestgen, „*Altäre ohne Gott*“? Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende, Diss. an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Wuppertal 1991, S. 224.

¹⁹⁸ Im Jahr 1932 hat Stempel ein Gemälde mit einem Kruzifix geschaffen: „Selig sind die geistig Armen (Papst und Christus)“.

¹⁹⁹ Die Gemälde erfahren eine ständige Aufwertung in der DDR-Kunst seit den 70er-Jahren im Sinne des antifaschistischen Selbstverständnisses der DDR. Das Triptychon gilt als Denkmal, das die Bewusstseinslage der Deutschen nach dem Krieg widerspiegelt. Vgl. Saure 1992: Gabriele Saura, „*Nacht über Deutschland*“ – Horst Stempel. *Leben und Werk*, Hamburg 1992, S. 83.

²⁰⁰ Vgl. Papenbrock 1990, S. 76.

Hochformat sieht man einen Mann, der auf einer Bühne steht. Er hat ein rotes Tuch in der Hand. Hinter ihm sieht man ein Kreuz. Unter der Bühne deuten verschiedene Menschen auf ihn. Die Szene erinnert an die biblische Erzählung über Christus vor Pilatus.²⁰¹

Das Kreuzigungsmotiv nimmt nach dem Zweiten Weltkrieg somit direkt Bezug auf die Schrecken des Krieges. Der gefolterte und gekreuzigte Christus wird zum Sinnbild für die Opfer und deren existentiellen Nöte. Die historischen Ereignisse werden nicht verklärt, sondern – ähnlich wie nach dem Ersten Weltkrieg – moralisch bewertet. Vor allem die Frage nach der Schuld der breiten Bevölkerung während des Faschismus wird aufgeworfen.

²⁰¹ Vgl. Joh. 18,28 – 19,16a.

1.2 Das Kreuzigungsmotiv in der Deutschen Demokratischen Republik

Unterschiedliche wirtschaftliche, politische und kulturelle Entwicklungen leiten die Teilung Deutschlands ein, die mit der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik am 7. Oktober 1949 besiegelt wird. Die Teilung Deutschlands in Ost- und Westdeutschland beeinflusst die unterschiedlichen Kunstentwicklungen bis zum Mauerfall 1989.

In der Deutschen Demokratischen Republik bestimmt in Anlehnung an die Sowjetunion seit den 50er-Jahren der Marxismus-Leninismus als beherrschende Ideologie das künstlerische Schaffen. Der Staat betreibt eine aktive, gestaltende Kulturpolitik.²⁰² Die deutsche Kultur soll erneuert werden, indem der reale Humanismus in Kunst und Literatur durchgesetzt werden soll. Die Kluft zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz soll überwunden werden sowie eine wirklichkeitsnahe und volksverbundene Kunst geschaffen werden, in welcher der arbeitende Mensch mit all seinen Nöten, Bedürfnissen und Rechten im Mittelpunkt steht.²⁰³ Die bildende Kunst soll so zum Aufbau des Sozialismus beitragen. Als verbindlicher Stil wird nach der 'Formalismus-Debatte'²⁰⁴ der 'Sozialistische Realismus' festgelegt. Die Kunst ist geprägt von ihrer inhaltlichen Funktion, die dann ihre formale Gestaltung bestimmt. Sie wird jedoch immer wieder den sich wandelnden Herrschafts- und Legitimationsmustern angepasst. In der DDR gibt es somit keine Trennung von Kunst und Gesellschaft bzw. Kunst und Politik. Die Künstler müssen die ideologischen Grundsätze akzeptieren und umsetzen. Die Anpassung der Künstler gilt als Voraussetzung für die Gewährung und die Erhaltung von Freiräumen. Im Folgenden soll diese offizielle Entwicklung der Malerei in der DDR im Hinblick auf Kreuzigungsdarstellungen in einem Überblick dargestellt werden.

Die Kunst mit christlichen Motiven, wie die Darstellungen der Kreuzigung und des Kruzifix, ist aber nicht nur abhängig von der Entwicklung der Bildenden Kunst in der DDR, sondern auch vom Verhältnis zwischen Staat und Kirche. Wie in der Sowjetunion übernimmt die Führung der DDR für die Umgestaltung zum sozialistischen Staat die Idee von Karl Marx, dass die „Religion Opium des Volkes“ sei. Das heißt, dass die Religion ein ideologischer Fehler sei und dabei zu Ausbeutung und Unterdrückung führe. Obwohl die Verfassung von 1949 und 1968 formal das Recht auf freie Religionsausübung garantiert, ist die Kirche in ihrer

²⁰² Vgl. Damus 1991, S. 13.

²⁰³ Vgl. Lang 2002: Lothar Lang, *Malerei und Grafik in Ostdeutschland*, Leipzig 2002, S. 12.

²⁰⁴ Formalismus bedeutet Betonung der Form. Der Begriff bezeichnet eine russische literaturwissenschaftliche Schule. Sie wird als „eskapistisch“ und „bürgerlich“ in der Sowjetunion ab 1930 unterdrückt. Die Formalismusdebatte ist eine ideologische Auseinandersetzung, die in der Sowjetunion seit den 30er-Jahren und in den Ostblockländern ab 1945 bis in die 60er-Jahre geführt wird.

öffentlichen Wirkungsmöglichkeit und Religionsausübung stark eingeschränkt. Daraus folgt, dass Kunst mit christlichen Motiven kaum nachgefragt wird. Das Kreuzigungsmotiv wird deshalb vor allem in der Grafik aufgegriffen, da dieses Medium sich besonders für den privaten Gebrauch eignet.

Mit dem Ausbruch des Kalten Krieges und der bereits um 1948 begonnenen Formalismus-Debatte nimmt eine klare und rigorose Abgrenzung gegenüber der westlichen Avantgarde ihren Anfang. 1949 schlägt die SED zunächst noch indirekte Wege ein über die Auftragsvergabe, über die Neukonstituierung des Verbandes bildender Künstler²⁰⁵ und die Bevorzugung einer antifaschistischen Kunst zur Erhaltung des Friedens.²⁰⁶ Der Sozialistische Realismus wird dann in Abstimmung mit der Sowjetunion auf der 5. Tagung der SED Führung 1951 verbindlich.²⁰⁷ Die Kunst wird nun systematisch und administrativ gelenkt. Das 'Typische', das die 'soziale Kraft' zum Ausdruck bringt, das heißt 'positive Charakterzüge des einfachen Menschen', soll nun abgebildet werden.²⁰⁸ Realitäten nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen, werden dargestellt. Beispielsweise wird der individualisierte Held der Arbeit, der Aktivist, zur verbindlichen Identifikationsfigur. Die Darstellung der Kreuzigung Christi, die meist eine erschreckende Wirkung hat, findet in dieser Zeit deshalb keine Verwendung.

Die Repressalien, die im Zuge der Formalismus-Debatte getrieben werden, nehmen zunächst einmal mit der veränderten Kulturpolitik 1953 ein Ende. Nach Stalins Tod und der Führungskrise in der SED, die durch den Volksaufstand im Juni 1953 ausgelöst werden, wird auf Moskauer Drängen eine Liberalisierung der Innenpolitik unter dem Namen „Neuer Kurs“ eingeleitet.²⁰⁹ Konkret bedeutet dies eine Abwendung von einer realistischen Arbeitsweise und eine Flucht ins Unverbindliche und Malerische in Zusammenhang mit wiederauftauchenden formalistischen Tendenzen.²¹⁰ Die wachsende Eigenverantwortlichkeit der Künstler soll einen Aufschwung der Kunst und eine engere Bindung von Künstlern an das politische System bewirken. In dieser Zeit entstehen vereinzelt erste Kreuzigungsdarstellungen häufig im Kontext kirchlicher Aufträge, wie die

²⁰⁵ 1950 Gründung des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands (VBKD). Er erfasst alle bildenden Künstler. Er soll den Formalismus bekämpfen und die Entwicklung zu einer realistischen Kunst unterstützen. Vgl. Damus 1991, S. 78.

²⁰⁶ Vgl. Thomas 2002, S. 77.

²⁰⁷ Vgl. Raum 2000, S. 14.

²⁰⁸ Vgl. Thomas 2002, S. 87.

²⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 77.

²¹⁰ Vgl. Damus 1991, S. 123.

„Kreuzigungsgruppe“ 1954 von Magdalene Kreßner.

Mit der Niederschlagung der ungarischen Revolution 1956 und der politischen Restabilisierungskampagne wird in der Kunstpolitik der liberale Kurs beendet.²¹¹ Mit dem Einschwenken auf den Weg zu einer einheitlichen Kunst, der nach Alfred Kurella als „sozialistische Volkskultur“ bezeichnet wird, sollen die Künstler nun als ein Medium für die kulturelle Bildung des Volkes wirken.²¹² Das Ziel der Politik des „Bitterfelder Weges“ Ende der 50er-Jahre ist die Integration der Menschen ins System. Die Künstler sollen sich bei ihrer künstlerischen Arbeit an der Arbeitswelt orientieren. Dabei sollen künstlerische Potenzen unter den Arbeitern und Laien geweckt werden.²¹³ Bevorzugte Themen sind der sozialistische Aufbau, vor allem die industrielle Entwicklung und die Arbeiterklasse.

Mit dem Mauerbau im August 1963 wird eine weitere Abgrenzung gegen den Westen vollzogen und somit auch Beziehungen zu Künstlern der Bundesrepublik und deren Werken unterbunden. In den 60er-Jahren wechseln sich dann Repressionen und Phasen der Reformen ab. Es tauchen vermehrt Kunstwerke mit dem Kreuzigungsmotiv auf.²¹⁴ Beispiele sind Herbert Sandbergs Kreuzigung aus der Aquatinta-Radierfolge der „Weg“ von 1965 sowie Dieter Goltzsches „Kreuzigung“ von 1969 (Abb. 24). Über einer abstrakten Landschaft aus gestaffelten Farbflächen erhebt sich der gekreuzigte Christus. Im Vordergrund scheint das leere Grab Christi als Verweis auf die Auferstehung angedeutet zu sein. Im Hintergrund des Bildes befinden sich schemenhaft Figuren.

Die warmen erdigen Farbtöne erzeugen eine sinnlich poetische Stimmung. Das Aquarell weicht damit nicht nur inhaltlich, sondern auch von seiner malerischen, abstrakten Darstellungsweise deutlich von der offiziellen DDR Kunst ab. In den 80er-Jahren fertigt der Künstler weitere Kreuzigungen, meist in Form von Radierungen. Goltzsches Werk, das auch im Staatlichen Kunsthandel



Abbildung 24
Dieter Goltzsche
Kreuzigung, 1969

der DDR kaum Beachtung findet, wird erst nach der Wende gewürdigt.

²¹¹ Vgl. Damus 1991, S. 52.

²¹² Alfred Kurella gilt als 'Hardliner'. Er ist Leiter der Kulturkommission des Politbüros des Zentralkomitees der SED.

²¹³ Vgl. Raum 2000, S. 16.

²¹⁴ Vgl. Ronte 1997: Dieter Ronte, „Kreuzannahme“, in: *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, hrsg. v. Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Nürnberg/Leipzig 1997, S. 160.

Auch Gerhard Altenbourg, der bekannt ist, sich der offiziellen Kunstpolitik der DDR zu widersetzen, fertigt in diesem Jahr eine in die Abstraktion führende „Kreuzigung“.²¹⁵

Das Jahr 1971 bringt eine eindeutige kulturpolitische Umorientierung. Die Partei- und Staatsführung mit Erich Honecker an der Spitze nimmt den Künstlern gegenüber eine differenziertere Haltung ein. Das neue Motto heißt „Weite und Vielfalt“, das zu einer kulturellen Aufbruchsstimmung führt.²¹⁶

Seit Mitte der 70er-Jahre setzt sich eine symbolhafte Bildersprache durch. Im Zuge dessen wird zunehmend auch das Motiv des gekreuzigten Christus verwendet. Auf eine erzählerische Schilderung der historischen Ereignisse wird jedoch verzichtet. Ein verallgemeinernder Pathos kennzeichnet diese Historienbilder, die zur Legitimation des Sozialismus in der DDR im Zuge der Identitäts-Bildung wichtiger werden.²¹⁷

Ein Beispiel ist Arno Rinks Gemälde „Italienische Begegnung“ von 1978. Im Vordergrund des Bildes stehen Figuren, die zeitgenössisch gekleidet sind. Vor einem Geschäftsmann befinden sich zwei erotische Frauengestalten. Eine davon ist nackt. Am Boden knien Arbeiter. Der Raum ist surreal. Ein Kruzifix kommt hinter dieser Figurengruppe, die am rechten Bildrand steht, hervor. Auf der linken Seite ist im Hintergrund ein Reiterstandbild zu sehen. Rink scheint hier Themen und Figuren, die ihn an Italien erinnern, assoziativ zu einem modernen Gesellschaftspanorama zu verknüpfen.

Ende der 70er-Jahre beginnt auch Fritz Cremer sich mit dem Kreuzigungsmotiv auseinanderzusetzen.²¹⁸ Seine Plastiken und Zeichnungen, auf denen sich der Gekreuzigte gegen sein Kreuz auflehnt, werden als Symbole des Widerstands für viele Künstler der DDR vorbildhaft.²¹⁹

Die Hoffnungen auf einen wirklichen Wandel der Kulturpolitik werden jedoch mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 begraben.²²⁰

Erst mit dem Ende der 70er-Jahre gibt es neben der Bewahrung und Pflege kulturhistorisch bedeutender Sakralbauten einen umfangreichen Kirchenneubau in der DDR. Dieser ist

²¹⁵ Vgl. Kat. Magdeburg 1999: *Blätter zur Bibel / 1949 bis 1989. Christliche Themen in der ostdeutschen Grafik*, hrsg. v. Verein der Bibliophilen und Graphikfreunde Magdeburg und Sachsen-Anhalt e.V. „Willibald Pirckheimer“, Ausst. Kat., Magdeburg 1999, 83.

²¹⁶ Vgl. Damus 1991, S. 285.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 269.

²¹⁸ Vgl. zum Beispiel das Bild „Kreuzigung nach Grünewald“ von 1979. Vgl. Kat. Magdeburg 1999, S. 64.

²¹⁹ Vgl. „Genug gekreuzigt“ von 1979.

²²⁰ Die vermehrt subjektive Malerei der 70er-Jahre dient innenpolitisch als kontrolliertes Ventil für die Elite und außenpolitisch zur Aufwertung des Staates. Vgl. Thomas 2002, S. 294. Zunehmend entwickelt sich ein staatlicher Kunsthandel, Künstlergruppen, private Sammler und Galerien. Sie ermöglichen Künstlern sich nicht mit ideologischen wie formalen Forderungen von konkreten Arbeitgebern auseinandersetzen zu müssen.

Ausdruck eines veränderten Funktionsverständnisses der Kirchen. In den 70er-Jahren prägen Vertreter des evangelischen Kirchenbundes die Formel der 'Kirche im Sozialismus'. Es wird ein deutliches 'Sich-Einlassen' auf den Sozialismus in der DDR postuliert – im Unterschied zu der verbreiteten Meinung innerhalb der Kirche in den 50er- und 60er-Jahren, als man von einem 'Ausharren' bis zum schnellen Verschwinden der DDR ausging. Aufgrund dieser veränderten Ausgangssituation finden von kirchlicher und offizieller Seite vermehrt Ausstellungen statt, die Kunstwerke mit christlichen Motiven zeigen.²²¹ Auf der X. Kunstausstellung in Dresden gehören Werke von nicht christlichen Künstlern zu christlichen Themen, wie Bernhard Heisigs „Christus verweigert den Gehorsam“, Werner Tübkes „Kreuzabnahme“, das Panoramagemälde von Tübke und die Plastiken von Fritz Cremer zu den beeindruckendsten Werken. Auch auf der „Zeitvergleich“ Ausstellung im Jahr 1988 sind Bilder mit dem Kreuzigungsmotiv zu sehen. Neben den Werken „Christus verweigert den Gehorsam“ und „Christus fährt mit uns“ von Bernhard Heisig (Vgl. Kap. 3) stellt Werner Tübke eine „Kreuzabnahme“ von 1983 sowie eine „Kreuzigungsszene“ von 1987 aus (Abb. 25).

Das Motiv der Kreuzigung kommt im Schaffen von Werner Tübke häufig vor.²²² Jedoch erst Ende der 80er-Jahre wird sie zum eigenständigen Bildsujet. Der Künstler thematisiert dennoch nicht die Kreuzigung Christi im Sinne des Evangeliums. Der mittlere Gekreuzigte hat keine Ähnlichkeit zu traditionellen Christusdarstellungen. Er hat kurze rötliche Haare und trägt ein gelbes hautenges Hemd sowie braune kurze Hosen. Die Trauernden unter dem Kreuz mit ihren maskenhaften Gesichtern und üppigen



Abbildung 25
Werner Tübke
Kreuzigungsszene, 1987

²²¹ 1984 erscheint der Bildband „Dialog mit der Bibel – Malerei und Grafik aus der DDR zu biblischen Themen“ hrsg. v. der Bibelgesellschaft mit Werken von 76 Künstlern. Mit Hilfe des christlichen Kunstdienstes oder durch die Initiative von Pfarrern und Gemeinden finden häufig Kunstausstellungen statt, wie zum Beispiel die gemeinsam mit der CDU in Berlin, Leipzig und Dresden gezeigte Ausstellung „Kunst in Christlicher Verantwortung“ im Jahr 1987.

²²² Zu Beginn seines Schaffens ist die Kreuzigung meist nur Teil des Geschichtsprozesses, wie zum Beispiel im Werk „Vorfassung mit Kogge“ von 1978 oder „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“. Das Kreuzigungsmotiv wird auch für die Tafel IV des Bauernkriegs-Panoramas in Bad Frankenhausen übernommen. Hier wird die historische Kreuzigung als Ursprung der revolutionären Geschichte begriffen. Neben den Kreuzigungsszenen entstehen im Spätwerk weitere eigenständige Kreuzigungen, wie „Ende der Narrengerichtsbarkeit“ von 1978. Hier wird ein Narr an ein T-Kreuz gebunden. Den Abschluss des künstlerischen Werkes bildet Tübkes Altar für St. Salvatoris in Clausthal-Zellerfeld, der sich an die Darstellung des Isenheimer Altar von Grünewald anlehnt. Tübke fertigt auch mehrere Lithographien zum Thema Kreuzigung: „Am Kreuz I“ 1978, „Am Kreuz III“ 1979, „Papst als Schächer am Kreuz“ 1981, „Kreuzigungsszene“ 1984, „Mahnung“ 1989. Vgl. Kat. Mailand/München 1971: *Werner Tübke*, Ausst. Kat. Galeria del Levante Milano, Mailand/München 1971.

Gewändern machen deutlich, dass das Werk in die Reihe der Harlekin-Bilder des Künstlers gehört. Im Narren bzw. im Harlekin sieht Tübke vorrangig die Symbolfigur illusionärer Humanität. Sie ist für ihn die Schlüsselfigur des Leidens, der Opferbereitschaft und der Weisheit.

Mit seiner traditionellen Malweise hat Tübke einen eigenständigen, ambivalent-metaphorischen Manierismus begründet, der zwar bewusst in der christlich-abendländischen Bildtradition wurzelt, sich aber inhaltlich abgrenzt.²²³

Die Einbeziehung christlicher Symbole in die Gestaltung des sozialistischen Alltags hat im Zuge der verbesserten Stellung der Kirche in den 70er-Jahren folglich zugenommen. Christliche Werte und Symbole werden säkularisiert und politisiert. Die Künstler gehen von einem weltlichen Thema aus, greifen dann in einem sekundären Vorgang auf das christliche Thema der Kreuzigung zurück und wandeln es für ihren Gebrauch. Gisela Joswig betont, dass dies entweder im Zusammenhang der internationalen Probleme des Klassenkampfes geschieht, um Klagen und Anklagen zu formulieren und die Menschen zu mahnen, oder im Rückblick auf den Faschismus und den Zweiten Weltkrieg, um die Menschen vor einen neuen Krieg zu warnen.²²⁴

Auch Volker Stelzmann, der wegen politischen Spannungen später in den Westen emigriert, fertigt eine beeindruckende Kreuzigungsszene (Abb. 26). Seine „Kreuzigung“ von 1987 erinnert an spätmittelalterliche Darstellungen. Der ausgemergelte Körper des gekreuzigten Christus vor dem schwarzen Hintergrund lehnt sich an die Darstellung des Gekreuzigten auf dem Isenheimer Altar von Grünewald an. Er ist umgeben von Arbeitern, deren



Abbildung 26
Volker Stelzmann
Kreuzigung, 1987

Lanzen wieder eine Kreuzform ergeben. Sie scheinen mit sich selbst beschäftigt und den grausamen Folttertod nicht wahrzunehmen.

Ungewöhnlich sind das nüchterne, kalte Licht und die Diptychon-Form. Auf dem linken Seitenflügel hockt eine zeitgenössisch gekleidete Maria Magdalena vor einer Leiter, die traditionell in den Himmel führen würde. Sie sieht verstört aus und scheint keinen Bezug zum

²²³ Vgl. Lindner 1999: Gerd Lindner, Einführung, in: *Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999*, hrsg. v. Brigitte Tübke-Schnellenberger und Gerd Lindner, Ausst. Kat. Bad Frankenhäusen, Dresden 1999, S. 7.

²²⁴ Vgl. Joswig 1969: Gisela Joswig, *Das christliche Thema im Schaffen Sozialistischer Künstler der DDR. Möglichkeit der Umwandlung und Verwendung*, Diplomarbeit Universität Leipzig 1969, S. 51.

religiösen Geschehen zu haben. Trotz der oft überdeutlich hervorgehobenen Details bleibt das Diptychon in seiner Gesamtwirkung rätselhaft. Existenzielle Erfahrungen, wie Gewalt, Tod, Gleichgültigkeit und Einsamkeit werden auf eigentümliche Art kombiniert. Die christliche Ikonographie dient dem Künstler als Kontrast zu dem abgebildeten beklemmenden Geschehen. Sie soll ein Ansatzpunkt sein, um Stabilität in Zeiten von Unsicherheit und dem Verlust an Werten zu schaffen. Sie dient ihm somit in erster Linie als Verständigungsmittel.²²⁵

Zu Beginn der 80er-Jahre erweist sich der Generationskonflikt der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik als Nährboden für die Ausbildung subkultureller und oppositioneller Bewegungen unter den jungen Intellektuellen in der DDR.²²⁶ Die „Neuen Expressionisten“, die eine subjektive, abstrakte und expressive Malerei bevorzugen, bestimmen zunehmend die Kunstlandschaft.²²⁷ Eine sinnliche Farbigkeit wird verwendet. Der Sozialistische Realismus ist zu einer Haltung geworden. Er dient nicht mehr als ästhetisches Kriterium.²²⁸

Hartwig Ebersbachs Kunst ist ein Beispiel dieser „neuen Expressivität“ in der DDR-Malerei. Ebersbach ist Schüler von Bernhard Heisig und gehört zur dritten Generation der Leipziger Schule. In der Tradition des deutschen Expressionismus verwurzelt steht bei ihm die ständige Selbstbefragung seines Werkes im Mittelpunkt – auf der Suche nach der eigenen Identität in der Gesellschaft. Diese intensive Beschäftigung mit sich selbst wird häufig mit der Auseinandersetzung mit christlichem Gedankengut verknüpft, wie die Bildtitel „Das Vaterunser des Ödipus“, „Abendmahl“ oder „Jüngstes Gericht“ verdeutlichen. Nach einem psychischen und körperlichen Zusammenbruch im Jahr 1985 spielen christliche Motive in seinem Werk verstärkt eine Rolle.²²⁹ Sie werden aber meist in sein eigenes Weltbild umgedeutet. Er sieht Erlösung durch Schmerz, das heißt die eigene Leidsbewältigung.²³⁰ Beeinflusst durch chinesische und japanische Kunst haben seine Bilder ein therapeutisches und meditatives Element.

²²⁵ Siehe auch Stelzmans Darstellung „Unter dem Gerüst“ von 1984. Vgl. Kat. Stuttgart 1986: *Kunst in der DDR in den 80er Jahren. Malerei. Grafik. Plastik*, Ausst. Kat. der Galerie der Stadt Esslingen am Neckar Villa Merkel 17.5.-29.6.1986, Stuttgart 1986, S. 211. Der Fokus liegt auch hier auf Arbeitern, die schräg hinter dem Kreuz stehen und im Begriff sind den Christuskörper abzunehmen. Die zentrale Figur im Bild ist ein Selbstporträt des Künstlers.

Radierung „Entwurf I“ von 1983 zeigt Kreuzigungstriptychon.

²²⁶ Vgl. Thomas 2002, S. 428.

²²⁷ Vgl. Lang 2002, S. 218.

²²⁸ Vgl. Schneede 1984: Uwe M. Schneede, Farbe und Merkwürdiges Vorbild ins Land tragen. Entwicklungen in der Kunst der DDR, in: *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*, hrsg. v. Art. Das Kunstmagazin, Hamburg 1984, S. 27.

²²⁹ Bsp. „Jüngstes Gericht I“ von 1988 oder „Weißes Symposium. Pfingstbild I“ von 1994.

²³⁰ Guth 1996: Peter Guth, Hartwig Ebersbach – Kaspar ingeniosus, in: *Hartwig Ebersbach. Gemälde. Installationen. Plastiken*, hrsg. v. Herwig Guratzsch, Ostfildern 1996, S. 30.

Im Jahr 1984 entsteht das Bild „Kleine Kreuzigung I“ (Abb. 27). In einen beinahe kreuzförmigen schwarzen Rahmen ist eine menschliche Kreatur eingekeilt. Die Nägel auf den Handinnenflächen machen deutlich, dass die Figur an ein Kreuz genagelt ist. Der Farbauftrag ist dick und führt zu einem haptisch greifbaren reliefartigen Charakter des Bildes. Aufgrund der Farbkleckse und den ineinander fließenden Farben sieht man, dass das Bild schnell und impulsiv gemalt worden ist. Die Farbmaterialschlachten sowie die Farbgebung, die von Rottönen bestimmt wird, bringen die Qualen dieser menschlichen Kreatur zum Ausdruck.



Abbildung 27
Hartwig Ebersbach
Kleine Kreuzigung I, 1984

Es geht Ebersbach nicht um reale und sinnbildliche Abbildungen des Gekreuzigten. Seine Bilder sollen nach Peter Guth ins Transzendente führen. Dies werde unterstützt durch die Bedeutung der Farben. Ebersbach füge die Lichtkonten seiner Malerei zu Ideenknoten zusammen und werde dadurch zum Vermittler zwischen Mystik und Religion.²³¹

Unterstützt durch die Kirchen formiert sich die Opposition gegen den Herrschaftsanspruch der SED zunehmend öffentlich. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Offsetlithographie „Angeklagt der Anstiftung zum Frieden“ aus dem Jahr 1985 von Matthias Klemm (Abb. 28).

Die Schwarz-Weiß-Abbildung zeigt einen Ausschnitt des Gekreuzigten auf dem Isenheimer Altar von Grünewald. Darüber wurde eine rote abgerissene Karte, vielleicht eine Kinoeintrittskarte, geklebt. Einerseits spielt Klemm auf Künstler-Kollegen wie Bernhard Heisig an, die die Kreuzigung als Antikriegssymbol benutzen, andererseits verweist er auf die Friedensbewegung der Kirchen in der DDR sowie auf die Proteste gegen die weitere atomare Bewaffnung in der Bundesrepublik.



Abbildung 27
Matthias Klemm
Angeklagt der Anstiftung zum Frieden
1985

²³¹ Vgl. Guth 2003: Peter Guth, Hartwig Ebersbach, in: *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, hrsg. v. Matthias Flügge und Friedrich Meschede im Auftrag der Guardini Stiftung e.V. und der Stiftung St. Matthäus, Ausst. Kat. Martin Gropius Bau Berlin, Ostfildern 2003, S. 110.

Der friedliche Widerstand führt letztlich am 9. November 1989 zum Fall der Berliner Mauer. Die DDR wird mit der Bundesrepublik am 3. Oktober 1990 vereint. Trotz künstlerischer Vorgaben seitens der Partei und des Zurückdrängens des christlichen Einflusses auf die Gesellschaft hat der Überblick gezeigt, dass erstaunlich viele Werke mit dem Kreuzigungsmotiv in der DDR geschaffen werden.²³² Viele dieser Kunstwerke befanden sich im Besitz von staatlichen Einrichtungen und Parteihäusern der DDR, andere in kirchlicher oder privater Hand.

²³² Vgl. den Katalog „Dialog mit der Bibel – Malerei und Grafik aus der DDR“ von Heinz Hoffmann und Beiträgen von Jürgen Rennert 1984 von Verlag der Ev. Haupt-Bibelgesellschaft oder die Ausstellung "Christliche Motive in der Kunst der DDR" in der Burg Breeskow und der Stiftung Christliche Kunst Wittenberg 2007.

1.3 Das Kreuzigungsmotiv in der Bundesrepublik Deutschland

In der Bundesrepublik Deutschland verläuft die Entwicklung der Kunst anders als in der Deutschen Demokratischen Republik, da sie unabhängig von Politik und Staat ist. Die Freiheit der Kunst wird als Grundrecht im Grundgesetz festgelegt. Die abstrakte Kunst, die sich nicht durch Inhalte und Ideologien missbrauchen lässt, wird als Verkörperung dieser Freiheit angesehen. Sie wird als Internationaler Stil²³³ bezeichnet. Einflüsse, die aus dem Ausland auf die deutsche Kunst treffen, sind vor allem aus Frankreich das „Informell“ und aus den USA das „Action Painting“. Die Befreiung vom Gegenständlichen wird zu einem individualistischen Malgestus, der sich um Spontaneität und um eine weit interpretierbare metaphysische und sinnbildliche Deutung bemüht.²³⁴ Die erste programmatische Gründung einer Künstlergruppe nach dem Krieg ist die Gemeinschaft „Zen 49“ in München. Zu ihr gehören Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willi Hempel und Fritz Winter. Sie verpflichten sich der ungegenständlichen Kunst und wollen auf den Ideen Wassily Kandinskys und Paul Klees aufbauen.²³⁵

Willi Baumeister fertigt ungeachtet dieser Vorgaben 1952 eine Kreuzigung, in der die persönliche Bildsprache seines Spätwerks deutlich wird (Abb. 29). Trotz der abstrahierend verdichteten Darstellungsweise erkennt man im Zentrum des Bildes den gekreuzigten Christus und die ihn umgebenden Figuren. Auf der linken Seite stehen Maria und Johannes. Auf der rechten Seite führt eine kleinere Figur im Vordergrund den Lanzenstoß des Longinus aus.



Abbildung 29
Willi Baumeister
Kreuzigung, 1952

Anfang der 50er-Jahre gehen immer mehr Künstler zur ungegenständlichen Kunst über. Die künstlerische Moderne beginnt in Westdeutschland Fuß zu fassen. Ihre Durchsetzung im öffentlichen Bereich ist eingebunden in die Demokratisierung der Gesellschaft und dem materiellen Wiederaufbau. Aufgrund der Dominanz abstrakter Kunst können sich ohne kirchlichen Auftrag kaum figurative Kreuzigungsdarstellungen durchsetzen, obwohl es eine konservativ-christliche Kulturkritik, beispielsweise von Hans Sedlmayr, zur Verteidigung des Menschenbildes in der Kunst gibt. Im Dienst der Kirche fertigt beispielsweise Otto Herbert Hajek mehrere Kruzifixe.²³⁶ Eine Ausnahme stellen die Holzschnitte von HAP Grieshaber

²³³ Vgl. Thomas 2002, S. 44.

²³⁴ Vgl. Ebd., S. 56.

²³⁵ Vgl. Ebd., S. 25.

²³⁶ Vgl. das „Kruzifix“ von 1947 für die Aussegnungshalle Pliensaufriedhof in Esslingen oder „Christus am

dar, der nicht nur der Figuration treu bleibt, sondern sich auch mit christlichen Themen, wie der Kreuzigung, auseinandersetzt.²³⁷

Anfang der 60er-Jahre verändert sich die Kunst durch Einflüsse der Pop Art, des Nouveau Realisme, des Happening, des Hard Edge, der Kinetik und der Op Art. Eine Rückkehr in die Wirklichkeit und den Alltag wird gesucht. Die Künstler Heinz Mack, Günther Uecker und Otto Piene gründen die Gruppe ZERO. Sie versteht sich als Gegenbewegung zum Informell. Statt Exkurse in die Innenwelt steht jetzt der Bezug auf Phänomene des Lichts und die konkrete Räumlichkeit der Außenwelt im Zentrum. Uecker schafft mehrere Kruzifixe, deren Form und Körper sich aus Nägeln bilden. Sie thematisieren damit Schmerz und Verletzung. Die bekanntesten dieser Kruzifixe befinden sich im Andachtsraum des Deutschen Bundestages.²³⁸

Zeitgleich entsteht die Südwestdeutsche Schule der Malerei mit Georg Pfahler, Thomas Lenk und Erich Hauser. Sie werden für ihre abstrakte Farbfeldmalerei bekannt. Gegen diese Farbfeldmalerei und die Strömungen des Tachismus entsteht eine expressive Gegenständlichkeit mit Künstlern wie Georg Baselitz, Markus Lüpertz und Eugen Schönebeck. Häufig mit provokativen Gebärden soll das Hässliche, Obszöne wieder in die Kunst zurückkehren. Ein Beispiel hierfür sind die Kreuzigungsdarstellungen von Eugen Schönebeck.

Schönebeck malt mehrere Kruzifixbilder, auf denen er meist selbst der Gekreuzigte ist wie auf dem Bild „Der Gekreuzigte I“ von 1964 (Abb. 30). Thema ist stets der aufgrund seines „Anderseins“ leidende Künstler in der Gesellschaft, der angeekelt vom Kunstbetrieb bereits zwei Jahre später die Malerei aufgeben wird. Als Krüppel aber in Siegerpose dargestellt, bestimmt eine erschreckende und abstoßende Bildsprache seine Kreuzigungsdarstellungen. Die geschundenen Körper oder Körperfragmente erinnern dabei an Darstellungen von Francis Bacon.²³⁹



Abbildung 30
Eugen Schönebeck
Der Gekreuzigte I, 1964

Baumstamm“ von 1947/48 für die Georgsbasilika in Prag. Anfang der 60er-Jahre fertigt Hajek den bekannten Kreuzweg im Kirchhof der Kirche Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee als ein Gedenkstättenmahnmal für den Widerstand und für die Opfer des Naziregimes.

²³⁷ Vgl. die Holzschnitte „Kruzifix“ von 1955 (abgebildet in: Fürst 1986: Margot Fürst, *Grieshaber. Die Druckgraphik. Werkverzeichnis Band 1. 1932 – 1965*, Stuttgart 1986, S. 107) oder „Kreuzigung (XII)“ (abgebildet in: Fürst 1984: Margot Fürst, *Grieshaber. Die Druckgraphik. Werkverzeichnis Band 2. 1966 – 1981*, Stuttgart 1984, S. 54).

²³⁸ Vgl. URL: <http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kuenstler/uecker/index.html> 27. Januar 2010.

Die neue Abstraktion und Gegenständlichkeit, Objekte, Assemblagen und Environments bieten den Künstlern ganz neue Möglichkeiten. Diese im Zuge der industriegesellschaftlichen Entwicklung entstandene Kunst ist aber nur eine Seite der für die 60er-Jahre charakteristischen Kunst. Auf der anderen Seite wird das Protestpotential der Kunst von Neuem aktiviert.²⁴⁰ Die Fluxusbewegung²⁴¹ stellt alle künstlerischen Formen und Strategien in Frage und wird oft mit gesellschaftskritischen Positionen verbunden. Joseph Beuys ist einer der bekanntesten Vertreter dieser Bewegung und gilt als Inbegriff der Nachkriegsavantgarde in Deutschland. Beuys verwirklicht seine Botschaft in seiner Person, indem er der Öffentlichkeit den Künstler als Heilbringer und Opfer der industriellen Zivilisation vorlebt. Obwohl er keine Kreuzigungsdarstellungen in der Malerei fertigt, sollen seine Werke wegen seiner außergewöhnlichen Stellung in der Kunstgeschichte hier kurz erwähnt werden.

Beuys, aus dem katholischen Rheinland stammend, beschäftigt sich seit Ende des Zweiten Weltkrieges intensiv mit christlicher Kunst. Er setzt sich mit dem Christentum auseinander, da er darin die einzige Möglichkeit sieht, die Freiheit des Individuums und gleichzeitig den Sozialismus zu verwirklichen.²⁴² Sowohl das Kreuz- als auch das Kreuzigungsmotiv nehmen deshalb in seinem Werk eine zentrale Stellung ein.²⁴³

Beuys' Verbindung zur Fluxusbewegung findet in der „Kreuzigung“ von 1962/63 ihren Niederschlag (Abb. 31).²⁴⁴ Es handelt sich um eine 42 cm hohe Montage aus Holz, Zeitungspapier, Draht, Nähgarn und Blutkonserven. Auf zwei Vierkanthölzern stehen zwei Flaschen, die mit Gips verdeckt sind. Auf den Deckeln liegen Zeitungsausschnitte mit einem darauf gemalten Kreuz. Dahinter steht ein senkrechter Holzbalken, an dem eine Nadel an einem Faden herunterhängt. Ein Draht bzw. ein Elektrokabel ist um die Mitte dieses Balkens herumgewickelt.



Abbildung 31
Joseph Beuys
Kreuzigung, 1962/3

²³⁹ Vgl. u.a. das Bild „Kreuzigung“ aus dem Jahr 1963 von Eugen Schönebeck.

²⁴⁰ Vgl. Gohr 2009: Siegfried Gohr, 60 Jahre Bundesrepublik Deutschland – die 1950er Jahre, in: *60 Jahre, 60 Werke*, S. 28. Neben Fluxus wirken auch Minimal Art, Konzeptkunst und Arte Povera auf die Kunst der 60er-Jahre in Deutschland ein.

²⁴¹ Ziel der Fluxusbewegung ist es, den traditionellen Kunstbegriff abzulösen und Kunst sowie Leben durch eine Veränderung im Bewusstsein der Menschen zu vereinen. Ausgelöst wird diese Schaffensphase von Beuys durch die traumatischen Erlebnisse des Krieges und einer schweren Depression zwischen 1954 bis 1957.

²⁴² Vgl. Horst 1998: Hans Markus Horst, *Kreuz und Christus. Die religiöse Botschaft im Werk von Joseph Beuys*, Stuttgart 1998, S. 172.

²⁴³ Zu Beginn seines Schaffens entstehen vor allem Bronzekreuze und Zeichnungen von 1947 bis 1952, wie beispielsweise das „Sonnenkreuz“ 1947/48 oder die „Wurfkreuze“. Diese ersten Kreuze stehen noch in einer christlich ikonographischen Tradition, werden aber zunehmend mit kosmischen Dimensionen erweitert.

Am oberen Ende des Balkens ist ein dritter Zeitungsausschnitt mit einem braunen Kreuz. Die Plastik steht auf zwei Holzplatten. Karin von Maur spricht von 'Materialsymbolismus', da den Materialien als Relikten unserer Wegwerfgesellschaft Bedeutungen zukommen.²⁴⁵

Bezieht man das Werk auf die Kreuzigung Christi, symbolisieren die zwei Konservendosen nach der ikonographischen Tradition Maria und Johannes. Die Holzbalken weisen auf das Kreuz Christi hin, auch wenn die Querbalken oder ein Körper fehlen. Die zwei Vierkanthölzer sind mit Schlitzern versehen und deuten auf die Wundmale. Auch die Leidenswerkzeuge sind anhand von Nägeln und einer Nadel dargestellt. Der Draht verweist auf die Dornenkrone. Besonders die Qual und das Leiden Christi werden damit thematisiert. Auf den Zeitungsausschnitten sind Wörter, wie „Zentral-, „Saldo“ oder „Schuld“ zu lesen. Sie spielen auf die christliche Bedeutung des Blutes an. Christi Blut als eucharistisches Symbol hat eine sühnende und erlösende Kraft. Das braune Kreuz auf den Zeitungspapieren wird als „Braunkreuz“ bezeichnet. Die rotbraune Farbe ist bei Beuys ein Zeichen für den Menschen und für die Erde. Das Kreuz erinnert zudem an das Rote Kreuz, der Hilfsorganisation, die die verheerenden Auswirkungen der Kriege für die Menschen zu mildern versucht. Es steht damit einerseits für Krieg und Schmerzen und verweist andererseits auf Rettung. Die Farbe erinnert an Blut und stellt so eine Verbindung zu den Flaschen als Blutkonserven her. Die Blutkonserven symbolisieren das Leben bzw. Überleben. Der Draht weist auch hin auf einen Stacheldrahtzaun als Symbol der Abgrenzung, der Trennung sowie der Gefangenschaft.

Neben der christlichen Bedeutung der Kreuzigung von Tod und Auferstehung verbindet Beuys das Kunstwerk mit seinen persönlichen Erlebnissen im Zweiten Weltkrieg, in dem er als Pilot 1944 über Russland abgeschossen wird und nur mit Hilfe von Krimtartaren den Absturz überlebt.

Im Jahr 1969 entsteht die Fotografie „Ich träumte, dass das Christentum jetzt eine Chance hat“. Sie geht auf die Aktion „Pangnese“ vom 5./6. Dezember 1969 zurück, bei der drei Schüler von Beuys an der Düsseldorfer Kunstakademie teilnehmen. Bei der Aktion lässt sich Kurt Theo Verhufen an ein T-Kreuz in einem Atelierraum binden (Abb. 32). Er ist der christlichen Tradition entsprechend nur mit einem Lendentuch bekleidet. Beuys stellt sich davor und blickt zu ihm hoch. Nach der christlichen Ikonographie steht er für Johannes oder Maria.

²⁴⁴ Der Kreutztod Christi stellt für Beuys ein entscheidendes Ereignis dar, da durch dieses die Welt mit der christlichen Substanz gefüllt wird. Der Mensch muss und kann dann aus eigener Kraft die geschichtliche Weiterentwicklung der Erde vorantreiben. Dieses Schöpferische im Menschen ist dessen göttliches Element. Vgl. Horst 1998, S. 120.

²⁴⁵ Vgl. Von Maur 1988: Karin von Maur, Joseph Beuys und der „Christusimpuls“, in: *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Ausst. Kat., Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 50.

Durch den Titel hat man den Eindruck, dass die Kreuzigung nur ein Traumbild ist, also sich in einer anderen Realitätsebene abspielt und Beuys diesem Ereignis als Unbeteiligter nur zusieht. Bernd Jansen fotografiert diese Szene. Beuys versieht diese Fotografie mit seinem „Hauptstromstempel“ und schreibt darauf den Titel.²⁴⁶ Seit der Darstellung des Kreuzes in diesem Stempel ist jedes Kreuz bei Beuys im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs „Jeder Mensch ein Künstler“²⁴⁷ zu verstehen. Den



Abbildung 32
Joseph Beuys
*Ich träumte, dass das Christentum
jetzt eine Chance hat*, 1969

wichtigsten Beitrag zum Christusbild des 20. Jahrhunderts sieht Beuys in diesem erweiterten Kunstbegriff.²⁴⁸

Die Fotografie verweist auf die Aktionen in den 60er- und 70er-Jahren.²⁴⁹ Seit dieser Zeit will Beuys durch Aktionen die Handlung Christi nachbilden. Sie haben meist den Charakter eines Rituals. Beuys will sich als Verkörperung des Christusimpulses mit Christus identifizieren,²⁵⁰ um das Schöpferische im Selbst zu entdecken. In Anlehnung an Rudolf Steiner versteht Beuys das Christentum als mystische Tatsache. Indem der Künstler die Steinersche Idee vom Christus-Impuls aufgreift, steht nicht mehr das historische Christusbild im Zentrum, sondern seine Wirkung für die Menschen.²⁵¹

Die künstlerische und intellektuelle Arbeit in den 70er-Jahren wird im Wesentlichen durch politökonomische Entwicklungen herausgefordert, wie den ersten Bericht des „Club of Rome“, den Rückzug der USA aus Vietnam, das Ende des RAF Terrorismus und das Konzept

²⁴⁶ Vgl. Zoege von Manteuffel 2002: Claus Zoege von Manteuffel, *Christliche Kunst im 20. Jahrhundert*. Stiftung Christliche Kunst Wittenberg, Ostfildern 2002, S. 122.

²⁴⁷ „Jeder Mensch ein Künstler“ meint im Sinne der ‘sozialen Plastik’, dass jeder Mensch, wenn es sich seiner Fähigkeit des Denkens selbstständig bewusst ist, die Gesellschaft kreativ mitgestalten soll.

²⁴⁸ Vgl. Kaufmann 1988: Franz-Xaver Kaufmann, Homo Religiosus, in: *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Ausst. Kat., Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 60.

²⁴⁹ Bsp: „Festival der neuen Kunst“ in Aachen zum 20. Jahrestag des Attentates auf Adolf Hitler am 20. Juli 1964. Beuys hebt sich mit seiner liturgisch anmutenden Aktionskunst von anderen Fluxuskünstlern ab. Am Ende der Aktion hält er mit blutüberströmten Gesicht ein Kruzifix mit seiner linken Hand empor, mit der rechten den Hitlergruß.

²⁵⁰ In der Aktion „Celtic“ von 1971 wäscht Beuys unter anderem zu Beginn der Aktion sieben Zuschauern die Füße und lässt sich am Ende mit Wasser übergießen, als Anspielung auf die Fußwaschung und die Taufe Christi. Vgl. Tilich 1980, S. 77. Auch die Vorführungen und Filme zwischen den beiden Handlungen knüpfen an christliche Vorstellungen an. Es ist dennoch fraglich, ob es Beuys um die Vermittlung christlicher Glaubensinhalte geht, da die Chronologie der Aktion entgegengesetzt zur christlichen Überlieferung ist. In den Aktionen begreift Beuys die Bewegung als zentralen Bezugspunkt für die Kunst. In diesem Bewegungselement sieht er Christus als die entscheidende treibende Kraft. Vgl. Menekes/Röhrig 1994, S. 77.

²⁵¹ Für Beuys kann nur durch Mythen als Quellen der Spiritualität menschliche Evolution erreicht werden. Vgl. Horst 1998, S. 261.

„Wandel durch Annäherung“ der sozialdemokratischen Ära Brandt-Schmidt. Besonders Anselm Kiefers großformatige Materialbilder bezeugen diese erneute Auseinandersetzung mit historischen und gesellschaftlichen Themen sowie mit der Umweltbewegung. Auch A.R. Penck setzt sich in seiner Kunst mit politischen Inhalten auseinander. Als Dresdner Künstler, der durch seine Orientierung an westdeutschen Künstlern zwischen kapitalistischem und sozialistischem Realismus gefangen ist, widmet er seine Aufmerksamkeit seit den 60er-Jahren der Standardbildung. Das bedeutet, er formt Standards zur Ausbildung von Bildbegriffen, zum Beispiel Muster der Darstellung von sozi-ökonomischem Zahlenwerk. Seine Bilder zeigen monumentalisierte Strichmännchen, die wie Logos funktionieren. Auf einigen dieser Werke sind Kreuze abgebildet, die jedoch von ihrer religiösen Bedeutung befreit sind.²⁵²

In den 70er-Jahren bestimmt eine künstlerische Vielfalt die Kunstlandschaft. Nachdem das gesellschaftliche Engagement der Künstler Anfang der 70er-Jahre seinen Höhepunkt erlebt, nimmt die politisierte Kunst im Laufe des Jahrzehnts wieder ab. Die „individuellen Mythologien“²⁵³ bezeugen diesen Rückzug der Künstler aus den gesellschaftlichen Entwicklungen. Die neue Innerlichkeit, Ichbezogenheit, der Rekurs auf Natur, Kult und Mythen in der Kunst sind Reaktionen auf die tiefe Verunsicherung durch die Rezession und Industrialisierung Mitte der 70er-Jahre.²⁵⁴

Seit Ende der 70er-Jahre bestimmt eine Flut wilder, gegenständlich narrativer Bilder die Kunstlandschaft. Man spricht geradezu von einem ‘Hunger’ nach Malerei, der durch die Dominanz konzeptioneller Kunst verursacht worden ist.²⁵⁵ Die ‘Jungen Wilden’, die diese Nachfrage bedienen, inszenieren sich als unangepasste Jugendgeneration. Sie greifen in das Repertoire der Kunstgeschichte und bedienen sich bedenkenlos aller verfügbaren Bildwelten.²⁵⁶ Ihre individuelle Bildsprache beruht auf Emotionalität und Sinnlichkeit. Sie dokumentieren damit eher einen Ist-Zustand und entwickeln keine visionären Strategien oder Gegenwelten.

Jiri Georg Dokoupil ist ein wichtiger Vertreter dieser „Jungen Wilden“. Dokoupil ist sowohl Maler, Zeichner als auch Grafiker. Durch seine bewusste Subjektivierung der Kunst,

²⁵² Vgl. u.a. das Bild „Standart“ von 1969 oder den Siebdruck „Auge Standard-West“. Hier ist ein Strichmännchen vor einem T-Kreuz abgebildet.

²⁵³ Der Begriff stammt von Harald Szeemann und steht für einen eigenen Bedeutungskosmos. Die Künstler formen sich ihre Mythologien und Welten selbst und haben kaum gesellschaftliche Verbindlichkeiten.

²⁵⁴ Künstler sind beispielsweise Anna Oppermann, Wolfgang Laib, Bernd und Hilla Becher.

²⁵⁵ Vgl. Thomas 2002, S. 362

²⁵⁶ Auch in der Alltagskultur nehmen christliche Motive zu. Im Jahr 1972 wird zum ersten Mal das Musical „Jesus Christ Superstar“ von Tim Rice und Andrew Lloyd Webber aufgeführt.

verbunden mit einer Protesthaltung, stellt er die Kriterien eines qualitätvollen Kunstwerks und dessen Betrachtung in Frage. Er verzichtet auf eine eigene künstlerische Handschrift, indem er den Stil seiner Kunstwerke ständig wechselt.

Im Jahr 1986 entstehen erstmals Christusdarstellungen.²⁵⁷

Die Bilder „Doppelter Jesus (hellblau/lightblue)“ und „Goldener unvollendeter doppelter Jesus“ werden zu dieser Zeit geschaffen (Abb. 33). Durch die Verdoppelung des Motivs und die Isolierung der Kruzifixe vor einem monochromen Hintergrund scheinen sie aus einer gemeinsamen Serie zu stammen.



Abbildung 33
Jiri Georg Dokoupil
*Goldener unvollendeter doppelter
Jesus*, 1986

Die rechteckige Leinwand des Gemäldes „Goldener unvollendeter doppelter Jesus“ ist in der Mitte in zwei gleichgroße Felder geteilt. Auf einem goldenen Hintergrund ist auf beiden Bildhälften ein Kruzifix abgebildet. Die Abbildungen sind beinahe identisch. Christus hängt mit einem Lendentuch bekleidet mit gesenktem Haupt an einem Kreuz. Sein dornengekrönter Kopf ist von einem Nimbus umgeben. Oberhalb des Kopfes sieht man die untere Hälfte des Schildes, das traditionell Jesus als den König der Juden bezeichnet. Die Hände sind genagelt und die Arme nicht angebunden, sodass das Gewicht des Körpers Christus nach unten zieht. Der Christuskörper und das Kreuz entstehen aus der goldenen Hintergrundfarbe, indem Dokoupil die schwarzbraune Acrylfarbe zur Umrandung gebraucht. Unterhalb der Knie hört die Bemalung der Leinwand auf, sodass der goldene Hintergrund fast die Hälfte des Bildes einnimmt. Die schwarzbraune Farbe lässt den goldenen Christuskörper aus dem dunklen Hintergrund hervortreten. Christus ist nur bis zu den Knien abgebildet. Es handelt sich also um eine fragmentarische Darstellung, die aber nicht unfertig, sondern eher zerstört bzw. ‘zerfressen’ wirkt und sich auflösen scheint. In der Mitte des Bildes scheint dieses ‘Zerfressen’ gespiegelt zu sein. An dem linken und rechten Bildrand dagegen verläuft die Bemalung unterschiedlich. Zudem scheint die goldene Leinwand zwischen der Acrylfarbe immer wieder durch und gibt dem Bild dadurch eine Musterung.

Der Goldgrund erhöht das Bild spirituell. Das Bild erinnert dadurch an mittelalterliche Darstellungen. Die Abbildung des Gekreuzigten ist eine seitenverkehrte Kopie des Bildes „Christus am Kreuz“ von Diego Velázquez aus dem Jahr 1632. Die Verdopplung ist der Beginn einer Serie und könnte dadurch auf die Minimal Art von Donald Judd oder die Pop

²⁵⁷ Einen ganz anderen Ausdruck und Stil hat das Bild „Arrugadischer Christus ohne Kopf“ von 2004. Es stammt aus der Serie „Arrugadism“ (Kerzenbilder IV, 1999 – 2004) und ist das einzige Werk mit christlichem Thema. Die ersten Kerzenbilder entstehen im Herbst 1988 in Madrid aufgrund der Idee bzw. Notwendigkeit einer organischen Malerei, einer Malerei, die unmittelbar von der Natur abgeleitet ist.

Art von Andy Warhol anspielen. Dokoupil vereint in diesem Bild folglich unterschiedliche künstlerische Stile.

Dokoupil sagt über seine Christusbilder: „Wie kann ich mich des Jesus-Themas annehmen, ohne blasphemisch zu werden? Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ist in dieser Hinsicht entweder blasphemisch oder hilflos. Mein Jesus ist zugleich auch ein Buddha. Das ist meine Art der Reformation.“²⁵⁸ Dokoupil will somit ein wahrhaftig religiöses Bild schaffen. Da Christus aber zugleich Buddha sein kann, geht es ihm nicht um die christliche Religion, sondern um eine zeitgenössische Darstellung eines zentralen religiösen Motivs, das auch den Gläubigen anderer Religionen bekannt ist und damit zum interreligiösen Dialog auffordert.

Dokoupil sagt weiter: „Ich hatte immer den Eindruck, dass seit dem Mittelalter, vielleicht seit der Frührenaissance, im Grunde kein religiöses Bild mehr gemalt worden ist.“²⁵⁹ Diese Äußerung scheint im Widerspruch damit zu stehen, dass Dokoupil das Kruzifix von Velásquez aus dem Barock kopiert. Vielleicht verbindet er gerade deshalb die barocke Abbildung mit dem im Mittelalter verwendeten Goldhintergrund.

Auch weitere Künstler, die zum Umkreis der „Neuen Wilden“ gehören, wie Peter Angermann, setzen sich in ihrem Werk mit „Christus am Kreuz“ auseinander. Als Beuys-Schüler hat für Angermann die Kultur im Dienst der Menschen zu stehen. Politische Ziele sollen dieser aber untergeordnet sein.²⁶⁰ Auch er will keine politische Aufklärung, sondern humorvoll mit Zeitereignissen umgehen.

„Ich habe damals verstanden, dass das Wichtigste und der erste Schritt bei der Kunst ist, dass sie den Leuten etwas zu sagen hat, es nicht damit getan ist, irgendwie vor sich hin zu reden, sondern sich an jemanden zu wenden, wenn man ein Bild malt. Der Gedanke ist zunächst einmal wichtig. Wie tief das dann geht, ist die zweite Frage.“²⁶¹

Das Ziel der Gruppe „Normal“, bestehend aus Peter Angermann, Jan Knap und Milan Kunc, ist es, etwas ‘Normales’ zu schaffen, das dadurch dem Alltag näher ist. Sie sind den Werten überdrüssig, die mit dem Alltag nicht mehr in Einklang stehen. „Normal macht Bilder, die für

²⁵⁸ Dokoupil zit. in: Kat. Hannover 2002: *Jiri Georg Dokoupil. Blick ins 21. Jahrhundert*, hrsg. v. Carl Haenlein und Carsten Ahrens, Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft 23.3- 20.5.2002, Hannover 2002, S. 52.

²⁵⁹ Dokoupil zit. in: Dickhoff 1993: Wilfried Dickhoff (Hg.), *Kunst Heute Nr. 10. Jiri Georg Dokoupil im Gespräch mit Paul Maenz*, Köln 1993, S. 57.

²⁶⁰ Vgl. Schmidt-Wulffen 1985: Stephan Schmidt-Wulffen, Alles in allem – Panorama „wilder“ Malerei, in: *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, hrsg. vom Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Köln 1985, S. 18.

²⁶¹ Angermann zit. in: Ebd., S. 27.

sich selber sprechen.(..) Das Einfachste war und ist der einzige Weg, die Kunst wieder in Bewegung zu bringen.“²⁶²

Auf Angermanns Kreuzigung sieht man eine Straße mit Passanten und schwarzen Autos der Marke Mercedes (Abb. 34).²⁶³ Auf der Straße liegen drei Kreuze kurz vor ihrer Aufrichtung. Im Zentrum des Bildes wird Christus von zwei Arbeitern an ein lateinisches Kreuz genagelt. Er ist durch Nimbus, Dornenkrone und Lendentuch gekennzeichnet. Man sieht ihn mit dem Kopf zum Betrachter nach unten.



Abbildung 34
Peter Angermann
Ohne Titel, 1983

Links und rechts neben Christus werden die Schächer, ein Punk und eine noch nicht fertig gemalte Figur der christlichen Ikonographie entsprechend an ein T-Kreuz gebunden. Im Vordergrund des Bildes liegt ein Totenkopf – er stellt nach der christlichen Tradition Adams Gebeine dar – und ein Bauarbeiterhütchen, das die Szene absperrt. Der Betrachter beobachtet das Geschehen von einem tiefen Standpunkt. Er sieht die Passanten gewissermaßen schräg von unten, wodurch einige Köpfe vom oberen Bildrand abgeschnitten werden. Der Betrachter wird dadurch Teil des anscheinend normalen Geschehens. Angermann übersetzt die christliche Botschaft der Kreuzigung in unseren Alltag. Er klagt Missstände in der Gesellschaft an, indem er unterschiedliche Gesellschaftsschichten auf einem Bild vereint. Ein Punker, der gegen gesellschaftliche Normen und für Individualität steht, wird gekreuzigt. Der Außenseiter steht dem konservativen Bürgertum, das durch die Mercedes-Fahrzeuge im Hintergrund und die Passanten – darunter einem übergroßen Soldaten – symbolisiert wird, gegenüber.

Mit Beginn der 80er-Jahre etablieren sich die Vorläufer der „Jungen Wilden“, Georg Baselitz, Markus Lüpertz und Gerhard Richter in der Kunstwelt. Sie werden international anerkannt und geachtet. Georg Baselitz malt 1983 im Zuge einer Serie christlicher Bilder ein Gemälde mit dem Titel „Tanz ums Kreuz“. Das Bild zeigt einen kahlköpfigen Gekreuzigten, der an einem grünen Kreuz hängt (Abb. 35).²⁶⁴ Er hat einen blauen Anzug an, sodass nur Hände und

²⁶² Angermann zit. in: Schmidt-Wulffen 1985, S. 33.

²⁶³ Dieses Gemälde Angermanns wurde bis heute noch nicht ausgestellt oder katalogisiert. Gemeinsam mit dem Besitzer des Bildes Hans-Jürgen Müller, der zugleich Angermanns Galerist war, habe ich das Gemälde im Herbst 2007 fotografiert und ausgemessen.

²⁶⁴ Im Jahr 1987 bittet Pfarrer Hans-Joachim Dose Baselitz für eine durch die Demontage der Kanzel freigewordene weiße Fläche, ein Bild zu malen. Baselitz fertigt im selben Jahr den Vorhang „Anna selbtritt“ für die Annenkirche in Luttrum. Der fertig gestellte Vorhang ist jedoch zu groß. Baselitz schenkt daraufhin der Gemeinde Luttrum im Jahr 1991 das Bild „Tanz ums Kreuz“. Nur kurze Zeit nach dem Aufstellen des

Füße unbedeckt sind. Der Gekreuzigte trägt einen weißen Bart. Seine Augen sind geschlossen.

Über dem Kopf befindet sich ein gelber Nimbus. Die Beine sind leicht gespreizt. Hinter dem Kreuz sind zwei Tannenbäume zu sehen. Das Kreuz teilt den Hintergrund in vier Felder. Unterhalb der Arme sind ein rotblaues und grünblaues, oberhalb ein rosarotes und ein grünes Feld. Das Bild ist flächig gemalt, sodass sich der Gekreuzigte nur farblich vom Hintergrund abhebt. Im Sinne der Motivumkehr im Werk von Baselitz steht das Bild auf dem Kopf.



Abbildung 35
Georg Baselitz
Tanz ums Kreuz, 1983

Während der Anbringung des Gemäldes in der Annenkirche in Luttrum entfacht sich ein Bilderstreit, der für Baselitz unbegreiflich ist. Baselitz betont in einem

Interview mit Siegfried Gohr: „Ich bin ungläubig und habe religiöse Bilder gemalt und sehe darin keinen Widerspruch (...).“²⁶⁵ Beim Bild „Tanz ums Kreuz“ handelt es sich zwar um eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Christusfigur, jedoch geht es vor allem um die Beschäftigung mit spezifisch malerischen Problemen anhand eines traditionellen Sujets. Denn Baselitz sagt auch: „Es gibt keinen programmatischen Inhalt (...). (...) das Motiv (...) bleibt für mich völlig unwesentlich und zweitrangig.“²⁶⁶ Baselitz fordert, dass sein Bild hinter dem Altar anzubringen sei. Damit betont er die Funktion des Bildes als Kruzifix, das einerseits auf die sich während der Messe vollziehende Wandlung hinweist und andererseits den Kerngedanken der Erlösung der Menschen durch den Tod Christi verbildlicht. Zwischen dieser Funktion als Altarbild und den eigenen Aussagen des Künstlers liegt eine Diskrepanz. Die durch Kreuz und Nimbus indizierte Ikonographie dient nur als Ordnungsprinzip. Auch wenn Baselitz an der figürlichen Darstellung des Christusbildes festhält, hat es dennoch mit Ausnahme der Dornenkrone wenig Übereinstimmung mit der christlichen Ikonographie und Überlieferung. Das Kruzifix wird durch seine Motivumkehr streng genommen zu einem Petruskreuz, da Petrus mit dem Kopf nach unten gekreuzigt wurde – in Verbindung mit der

Bildes entbrennt ein Bilderstreit in der Gemeinde. Im Jahr 1995 wird das Bild schließlich hinter dem Altar angebracht. Nach weiteren Protesten nimmt Baselitz im Jahr 1998 das Bild zurück.

²⁶⁵ Baselitz zit. in: Gohr 1996: Siegfried Gohr, *Über Baselitz. Aufsätze und Gespräche 1976 - 1996*, Köln 1996, S. 17.

²⁶⁶ Baselitz zit. in: Johannes Gachnang. Ein Gespräch mit Georg Baselitz, in: *Georg Baselitz*, hrsg. v. Jürgen Schilling, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1981, S. 71.

Darstellung der Dornenkrone sogar zu einem satanistischen Symbol. Eine derartige Auslegung des Bildes wäre aber nicht angebracht, da Baselitz das Bild hinter einem Altar anbringen lassen wollte. Da auch die Bäume auf dem Bild auf dem Kopf stehen, ist nicht nur der Gekreuzigte gedreht, sondern das gesamte Gemälde. Baselitz stellt vielmehr einen die Welt beschützenden Christus mit ausgebreiteten Armen dar. Das Bild hat durch seine flächige in die Abstraktion weisende Malweise, wie die Bilder von Mark Rothko oder Barnett Newman, einen meditativen Charakter.

Das Werk entsteht im Jahr 1983. Es wird nicht als Altarbild geschaffen. Über seine Bestimmung entscheidet Baselitz erst acht Jahre später. Der kirchliche Kontext darf folglich nicht überbewertet werden. Auch der Titel des Bildes verweist nicht auf die christliche Botschaft. Bei einem Tanz um ein Kreuz denkt man vielmehr an einen rituellen Volkstanz.

Mit der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 muss die Kunst in Gesamtdeutschland betrachtet werden. Die Künstler reagieren weitgehend nicht auf die Wiedervereinigung. Auch die Kunst der 90er-Jahre ist durch eine große Vielfalt bestimmt. Eine Gruppe von Künstlern, die sich in dieser Zeit deutlich abgrenzen lässt, ist die im Kunstmarkt hoch bewertete „Neue Leipziger Schule“. Sie kombiniert meist figürliche und abstrakte Elemente. Klare Botschaften, die für die erste Leipziger Maler-Generation noch charakteristisch sind, finden sich nicht mehr. Auch diese dritte Generation der „Leipziger Schule“ verwendet religiöse Motive in ihrer Kunst. Neo Rauch ist Schüler von Arno Rink und absolviert ein Meisterschülerstudium bei Bernhard Heisig. Er gilt als Hauptvertreter und Wegbereiter dieser Gruppe zeitgenössischer Künstler.

Auf seinem Gemälde „Bon Si“ von 2006 (Abb. 36) sieht man im Hintergrund einen nackten Mann, der an seinen Armen aufgehängt wurde. Sein Körper hängt vor einem Holzkreuz, das gleichzeitig das Hausdach abstützt. Vor ihm steht ein Mann, der den Gehängten auspeitscht. Die Szene erinnert nicht nur an die Kreuzigung Christi, sondern auch an dessen Geißelung vor der eigentlichen Kreuzigung.



Abbildung 36
Neo Rauch
Bon Si, 2006

Weitere Elemente, wie eine Lanze und die Art der

Inschrift „B.O.N. S.I.“, rufen Assoziationen zur Kreuzigung Christi hervor. Die altmeisterliche Beleuchtung unterstreicht die düstere Stimmung. Rauch verzerrt räumliche und zeitliche Ebenen, sodass keine nachvollziehbare Erzählstruktur entsteht. Das Welttheater, das sich auf seinen Bildern entfaltet, ist vom Sozialistischen Realismus, dem Surrealismus,

der Pop-Art sowie vom Comic beeinflusst. Mit seinen Bildfindungen möchte er die medialen Bedingungen von Malerei reflektieren.

Der Überblick zur Kunst nach 1945 hat gezeigt, dass sowohl die Kreuzigung als auch das Kruzifix in vielen wichtigen künstlerischen Bewegungen in Ost- und Westdeutschland aufgegriffen werden. Bis in die 60er-Jahre beschäftigen sich die Künstler nur vereinzelt mit der Kreuzigungsthematik. Mit den 70er- und 80er-Jahren gewinnt die Auseinandersetzung mit der Kreuzigung aufgrund der Wiederbelebung figurativer Malerei in der Bundesrepublik und den veränderten politischen Verhältnissen in der DDR an Bedeutung. Das Kreuzigungsmotiv kann somit seine zentrale Stellung in der Malerei auch nach 1945 in Deutschland behaupten. Die Verwendung gestaltet sich jedoch bei allen Künstlern unterschiedlich (vgl. Kap. 1.4).

1.4 Bedeutungsfelder der Kreuzigung

Die Künstler verwenden das Kreuzigungsmotiv aus verschiedenen Gründen und verbinden es deshalb mit unterschiedlichen Themen. Die Motivationen für die Beschäftigung mit der Kreuzigung Christi lassen sich in Bedeutungsfelder einteilen. Dabei kann ein Künstler auch mehreren Kategorien zugeordnet werden.

1. Politisierung

Im Zuge der verheerenden Auswirkungen des Ersten und Zweiten Weltkrieges verliert die Kreuzigung Christi für viele Künstler ihre religiöse Bestimmung. Noch stärker wie der Erste Weltkrieg führt der Zweite Weltkrieg zu einem Umbruch und Zusammenbruch der traditionellen Werteordnung, die vor allem durch die christlichen Kirchen geprägt ist. Dies gilt nicht nur für die DDR, sondern auch für Westdeutschland. Die Darstellungen des Kreuzigungsmotivs, die im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg stehen, veranschaulichen die Brutalität und die sinnlose Gewalt von Menschen im Krieg. Durch die dabei entstehende abschreckende Wirkung des Kreuzigungsmotivs wird es zum Zeichen gegen die Grausamkeiten im Krieg. Sie wird zum Mahnmal, zum Antikriegssymbol. Diese Entwicklung wurde an Bildbeispielen von Otto Dix, Horst Strempel und Joseph Beuys aufgezeigt und wird in Kap. 3 mit der Untersuchung der Werke von Bernhard Heisig vertieft.

Seit dem Zweiten Weltkrieg hat Deutschland aktiv an keinem Angriffskrieg mehr teilgenommen. Die Bundeswehr wird vielmehr in den letzten Jahren in Krisengebieten wie dem Balkan, Somalia oder in Afghanistan eingesetzt. Diese kriegesischen Auseinandersetzungen erlebt die deutsche Bevölkerung nur über Medienberichte. Existenzielle Ängste und eine persönliche Betroffenheit kennen die wenigsten der jüngeren Deutschen. Wohl aufgrund dieser fehlenden Erfahrung eigenen Leids im Krieg spielt die Kreuzigung als Antikriegssymbol in den Werken jüngerer Künstler faktisch keine Rolle mehr. Die Bedeutung verlagert sich vielmehr hin zur Darstellung gesellschaftlicher Missstände. Gesellschaftskritik anhand des Kreuzigungsmotivs üben vor allem Künstler, wie Peter Angermann, Fritz Cremer und Volker Stelzmann.

2. Ideologisierung

Während des Nationalsozialismus und in der Zeit der DDR wird das Kreuzigungsmotiv nicht nur politisiert, sondern auch zur Veranschaulichung von ideologischen Zielen missbraucht. Im Dritten Reich wird mit den Kreuzigungs- und Kruzifixdarstellungen gegen die Juden als ‘Mörder Christi’ gehetzt. In der DDR kann das Motiv als Symbol des ‘Westens’ Verwendung finden, der aus sozialistischer Sicht für Kapitalismus, Faschismus und Imperialismus steht. Diese Verwendung des Kreuzigungsmotivs steht unter anderem im Werk von Bernhard Heisig im Vordergrund (vgl. Kap. 3).

3. Individualisierung

Die meisten Künstler, die das Kreuzigungsmotiv als Antikriegssymbol verwenden, erlebten den Zweiten Weltkrieg an der Front oder sind von dessen Auswirkungen direkt betroffen. Diese Künstler sehen die Kreuzigung Christi als zentrales Symbol, um ihre Erlebnisse im Krieg zu verarbeiten. Sie benutzen dieses Symbol, um ihr eigenes Leid exemplarisch darzustellen. In ihrer künstlerischen Arbeit identifizieren sie sich mit dem leidenden Christus als Opfer für die und in der Gesellschaft.

Häufig spielt die Provokation des Betrachters durch die Verwendung des Kreuzigungsmotivs in Verbindung mit weltlichen Themen eine Rolle bei dessen Auswahl. Hintergrund dieser Provokationen ist, losgelöst von der christlichen Bedeutung, oft eine individuelle Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenssituation. Mangelnde Aufmerksamkeit von Seiten der Öffentlichkeit und der Kunstkritik, Misserfolge, die Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben, Krankheiten und Schicksalsschläge führen in eine Opferrolle und verleiten die Künstler zur Identifikation mit dem Gekreuzigten. Neben Martin Kippenberger, dessen Werk in Kap. 4 untersucht wird, gehören auch die Darstellungen von Eugen Schönebeck und im weiteren Sinne von Hartwig Ebersbach zu dieser Kategorie.

4. Kultivierung

Einige Künstler interessieren sich für die Kreuzigung vor allem wegen ihres kunsthistorischen Wertes und ihrer Tradition. Werner Tübke, Arno Rink und Georg Jiri Dokoupil verwenden das Kreuzigungsmotiv im Sinne eines Kulturgutes. Neben seinem Interesse an der Kreuzigung als geometrische Bildaufteilung wird auch Georg Baselitz' Motivation am Kruzifix von diesen Überlegungen geleitet. Das Kreuzigungsmotiv im Werk von Markus Lüpertz, das in Kap. 2 analysiert wird, soll als tradiertes Symbol darüber hinaus gegen den Kulturverlust wirken.

5. Banalisierung und Kommerzialisierung

Das Kreuzigungsmotiv wird mit weltlichen Themen und Problemen verbunden mit dem Ziel, diese dem Betrachter verständlich und einprägsam zu vermitteln. Dieses Vorgehen wird bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von vielen Künstlern verwendet. Eine Steigerung erfährt dieses in der vollkommenen Reduktion der Thematik. Wegen seines Wiedererkennungswertes wird das Kreuzigungsmotiv in zunehmendem Maße für vielerlei künstlerische Aktionen ohne jeglichen religiösen Bezug benutzt und damit banalisiert, wie beispielsweise im Werk von Jonathan Meese – dessen Arbeiten in Kap. 5 untersucht werden – oder ansatzweise auch bei Neo Rauch.

In der Populärkultur wird der Marktwert des Kreuzigungsmotivs seit längerem erkannt, wie das Rock-Musical „Jesus Christ Superstar“ von Andrea Lloyd Webber und Tim Rice aus dem Jahr 1971 und der Spielfilm „Die Passion Christi“ von Mel Gibson aus dem Jahr 2004 zeigen. Auch die Popsängerin Madonna ließ sich bei ihrem Konzert „Live to Tell“ 2006 in Düsseldorf selbst an ein Kreuz hängen. Es scheint, dass sich in unserer reizüberfluteten, medialen Welt das Kreuzigungsmotiv zu Marketing-Zwecken nutzen lässt und so zur Allerweltsmarke verkommt.

Im Folgenden werden die Werke von Markus Lüpertz, Bernhard Heisig, Martin Kippenberger und Jonathan Meese untersucht. Sie stehen zugleich beispielhaft für die genannten Bedeutungsfelder.

2. Markus Lüpertz – Die Kreuzigung als Kulturgut

2.1 Einführung

Markus Lüpertz zählt zusammen mit Georg Baselitz und Jörg Immendorff zu den neuen ‘Malerfürsten’ in Deutschland. An der gegenständlichen Malerei festhaltend gilt er als Vertreter des Neoexpressionismus, der in den 60er-Jahren in Abkehr zu Informell und Konzeptkunst entsteht.

Biographisches

Der Künstler wird am 25. April 1941 in Reichenberg, dem heutigen Liberec in Tschechien, geboren. Die Familie flüchtet 1948 in den Westen nach Rheydt im Rheinland.²⁶⁷ Hier wächst Lüpertz evangelisch getauft in einem katholisch geprägten Umfeld auf.²⁶⁸ Von 1956 bis 1961 studiert er Malerei an der Werkkunstschule in Krefeld bei Laurens Goosens. Es folgen ein einjähriger Studienaufenthalt im Kloster Maria Laach, für ein Jahr die Arbeit im Kohlebergbau, weitere Studien in Krefeld und an der Kunstakademie in Düsseldorf sowie die Arbeit im Straßenbau und ein Aufenthalt in Paris.

Im Jahr 1962 zieht Lüpertz nach Berlin und beginnt seine „dithyrambische Malerei“. Lüpertz tritt nun als eigenständiger Maler hervor. Zwei Jahre später eröffnet er mit einigen Künstler-Kollegen die Selbsthilfe-Galerie „Großgöschchen 35“. In den Jahren 1966 und 1968 veröffentlicht Lüpertz in Berlin seine beiden Manifeste über die „Dithyrambe“,²⁶⁹ die sein Schaffen für mehrere Jahre bestimmen. Zwei Jahre später stellt ihn die Galerie Michael Werner zum ersten Mal in Berlin aus. Sie vertritt den Künstler bis heute.

Im Jahr 1970 erhält er den Preis der Villa Romana und geht für ein Jahr nach Florenz. Sechs Jahre später wird er zum Professor an die Akademie der Bildenden Künste nach Karlsruhe berufen. Er lehrt dort bis 1987. Im Jahr 1975 entsteht sein erster Gedichtband „9 x 9“.²⁷⁰

Anfang der 80er-Jahre entstehen die ersten Bühnenbilder für das Staatstheater Kassel und für das Ulmer Theater. Weitere Bühnenbilder für Bremen, Düsseldorf und Duisburg folgen in den

²⁶⁷ Vgl. Kat. Köln 2009b: *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009*, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 9.10.2009-17.1.2010, Köln 2009, S. 371.

²⁶⁸ Vgl. Gohr 2001: Siegfried Gohr, *Markus Lüpertz*, Barcelona 2001, S. 15.

²⁶⁹ 1. Manifest: „Kunst, die im Wege steht. Dithyrambisches Manifest.“ 2. Manifest „Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar gemacht.“ Vgl. Kat. Köln 2009b, S. 371.

²⁷⁰ Vgl. Walter-Dressler 1991: Helga Walter-Dressler, Biographie Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 11.

90er-Jahren.²⁷¹ Lüpertz zählt nun zu den bedeutendsten deutschen Künstlern und erhält auf der Ausstellung „Zeitvergleich“ im Jahr 1982 in Berlin einen eigenen Saal zur Präsentation seines Werks. Zudem nimmt er an der Dokumenta 7 in Kassel teil.²⁷²

Nach einem kurzen Aufenthalt in New York wird er 1986 zum Professor und zwei Jahre später zum Rektor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf ernannt. Die erste Retrospektive im Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain in Meymac ehrt sein Werk. In den Jahren 1989/90 schafft er 15 Kirchenfenster für den Chor der gotischen Kathedrale Nevers. Bis heute wird der Künstler mit der Fertigung von Kirchenfenstern beauftragt, die häufig auch Kreuzigungsdarstellungen beinhalten. Im Jahr 1990 erhält er den Lovis-Corinth Preis der Künstlergilde Esslingen.²⁷³

Drei Jahre später folgt eine Einladung zur Biennale nach Venedig, wo er mit Georg Baselitz und Anselm Kiefer ausstellen soll. Er lehnt diese ab. In den 90er-Jahren werden im In- und Ausland zahlreiche Ausstellungen seiner Werke organisiert.

Im Jahr 2001 gestaltet er ein rundumlaufendes Wandbild „Die sechs Tugenden“ für den Eingangsbereich des Kanzleramtes in Berlin und eine Bronze „Die Philosophin“ für das Foyer. Einen weiteren öffentlichen Auftrag erhält er wenige Jahre später vom Bundesgerichtshof in Karlsruhe, für den er die Plastik „Adler“ anfertigt.²⁷⁴

2004 erhält Lüpertz den IV. International Prize Julio González.

Nach ungefähr 20 jähriger Tätigkeit als Rektor der Kunstakademie in Düsseldorf tritt er im Sommer 2009 von seinem Amt zurück. Seither überlegt er, eine private Akademie in Berlin zu gründen, wo nicht der Staat, sondern die Künstler die Verantwortung des Betriebs tragen.²⁷⁵

Der Künstler lebt und arbeitet in Berlin, Karlsruhe und Düsseldorf.

²⁷¹ Vgl. Kat. Köln 2009b, S. 371.

²⁷² Bei der Dokumenta 6 1977 ist er gemeinsam mit Georg Baselitz aus Protest zurückgetreten.

²⁷³ Vgl. Gohr 2001, S. 267.

²⁷⁴ Vgl. Kat. Köln 2009b, S. 372.

²⁷⁵ Vgl. Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 334).

Künstlerisches Werk

Lüpertz ist Maler aber auch Bildhauer und Dichter.²⁷⁶ Er selbst sieht sich in erster Linie als Maler, weshalb im Folgenden besonders sein malerisches Werk im Vordergrund der Betrachtung steht.

Lüpertz formuliert die Ziele seiner Kunst und sein Selbstverständnis als Künstler folgendermaßen:

„Ich beschäftige mich mit Malerei über Malerei. Ich benutze durchaus vertraute Formen. Ich interpretiere tatsächlich Malerei. [...] Die abstrakten Formen haben sich erschöpft. Indem sie von mir gemacht werden, auf eine andere Intensität, auf eine andere Geschwindigkeit, auf eine andere Form gebracht werden, ist das etwas ganz Neues.“²⁷⁷

Lüpertz malt folglich figurativ. Er greift auf traditionelle Motive zurück. Besonders das Kreuz taucht immer wieder in seinem Werk auf. Jedoch verfremdet und verknüpft er diese Motive, sodass sie andersartig und beinahe abstrakt wirken. Er unterscheidet dabei zwei verschiedene Abstraktionsvorgänge, die auf entgegengesetzte Art funktionieren. Er stellt entweder unsinnige, nicht begreifbare Formen derart gegenständlich dar, als ob sie reale Gegenstände wären oder er reduziert bekannte Gegenstände derart, dass sie unwirklich erscheinen. Diese Methoden stellen Lüpertz' Beitrag zur Abstraktion dar. Seine Bilder liegen damit zwischen Abstraktion und Realismus.

Auch die Thematik der Bilder liegt in einem Zwischenraum. Die Malerei wird dabei selbst zum Thema erhoben.

„Ich will erleben, ob nicht eine bestimmte Schule der Malerei aufgebaut werden kann, mit bestimmten Gesetzmäßigkeiten, dass man hingeht und die Malerei aggressiv macht als Malerei, dass man die Malerei groß macht als Malerei, dass man die Malerei aufregend sieht, aber immer mit Mitteln der Malerei, nicht von der Thematik her.“²⁷⁸ Und weiter: „Ich lehne Thematik ab. Ich mag den Terror der

²⁷⁶ Seit 1961 fertigt der Künstler Gedichte an. Die dadaistischen Nonsense-Verse und experimentellen Lautmalereien weichen zunehmend einer Gedankenlyrik, in denen der spielerische Umgang erhalten bleibt. Wie die Bilder bleiben die Verse verschlüsselt.

²⁷⁷ Lüpertz zit. in: Kat. Ostfildern-Ruit 1996: *Markus Lüpertz. Gemälde – Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1996. S.7.

²⁷⁸ Lüpertz zit. in: Ich male mehr als ich betrachte. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Oswald Wiener und Markus Lüpertz (1982), in: *Markus Lüpertz. Bilder 1970 – 1983*, hrsg. v. Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1983, S. 82.

Thematik nicht. Ich will, dass das Bild so offen ist, dass der Betrachter die Thematik erfindet, um es ganz programmatisch zu sagen.“²⁷⁹

Diese Aussagen von Lüpertz dienen als Begründung vieler Kuratoren sich bei Ihrer Betrachtung auf die formale Seite von Lüpertz' Werk zu fokussieren. Es wird behauptet, dass es dem Künstler nicht um die Auseinandersetzung mit Inhalten und bestimmten Themen gehe. Die Motive sind jedoch von ihrer Bedeutung nicht zu trennen. Der Künstler reflektiert seine Zeit und setzt sich in seiner Kunst mit verschiedenen Themen, wie der Kreuzigung Christi, auseinander (vgl. Kap. 2.2).

Energisch, schwungvoll, ohne abzusetzen malt Lüpertz seine Bilder. Während des Malprozesses spritzt die Farbe in alle Richtungen. Lüpertz arbeitet meist an mehreren Bildern gleichzeitig.²⁸⁰ Das Bild gleicht einem Schlachtfeld.²⁸¹ Die Bildidee entspringt dabei unbewussten Bildwelten. Lüpertz erklärt diesen Prozess folgendermaßen:

„Themen sind Bildungsparallelen. Also, ich habe mich sehr mit der Bibel beschäftigt. Ich finde die Geschichten schön. Dann habe ich atmosphärische Bilder gemalt, die für mich das dann darstellen. Ich gehe nicht hin und male eine Kreuzigung.“²⁸²

Trotz Gegenständlichkeit bleibt Lüpertz' Kunst verschlüsselt. Sie ist durch ein komplexes Referenzsystem unterschiedlicher Bedeutungsebenen und Zeichenstrukturen gekennzeichnet. Der Künstler definiert sie als lebendiges Rätsel.²⁸³ Das Kunstwerk bleibt ein Geheimnis – nur so könne es überdauern. Es müsse unterschiedliche Interpretationen zulassen:

„Die Kunst fordert von uns, sie in ihrer Verschlüsselung zu begreifen, in ihrem Geheimnis aufzusuchen und sie gewähren zu lassen. [...] Es gilt die ureigene Sicht der Kunst auf die Welt wahrzunehmen.“²⁸⁴

Lüpertz ist der Ansicht, die Kulturszene sei nivelliert. Es gebe bei den Menschen kein Gefühl mehr für Qualität. Ein Selbstverständnis für Kunst und die Erfahrung mit der Kunst sei zu

²⁷⁹ Lüpertz zit. in: Ich male mehr als ich betrachte. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Oswald Wiener und Markus Lüpertz (1982), in: *Markus Lüpertz. Bilder 1970 – 1983*, hrsg. v. Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1983, S. 97.

²⁸⁰ Vgl. Amman 2005: Amman Verlag (Hg.), *Markus Lüpertz. Der Kunst die Regeln geben. Ein Gespräch mit Heinrich Heil*, Zürich 2005, S. 9.

²⁸¹ „Destruktion ist der Motor unserer Kunst. Die Lust, zu zerschneiden, zu zertrümmern, zu zerstückeln, trieb von jeher die unendliche Neugierde auf der Suche nach der Wahrheit, nach dem Innern und ließ die Forschenden die Leiber aufschneiden, um nach der Seele zu suchen.“ (..) Fortschrittsbringer sind Krieger.“ Lüpertz zit. in: Amman 2005, S. 133.

²⁸² Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 326).

²⁸³ Vgl. Amman 2005, S. 40.

²⁸⁴ Lüpertz zit. in: Ebd., S. 21.

Ende, weshalb sie nicht verstanden werde.²⁸⁵ Der Künstler fordert deshalb die Rückkehr zu einem traditionellen Kunstverständnis.

„Wir haben eine solche Reihe, wir haben eine solche Explosion von Revolutionen hinter uns gebracht, dass einfach jetzt die Zeit ist, die Sache wieder geradezu tempelhaft und klassisch aufzubauen.“²⁸⁶

Lüpertz sieht die Erneuerung der Kunst nur innerhalb des traditionellen Mediums und knüpft an die klassische Malerei Anfang des 20. Jahrhunderts an.²⁸⁷ Lüpertz stellt sich gewissermaßen an die Spitze der ‘Tradition’. Er verwendet klassische Genre wie Stillleben, Landschaft, Portrait orientiert sich an bekannten Künstlergrößen wie Camille Corot oder Gustave Courbet und verwendet christliche Themen. Lüpertz geht es also nicht um einen Bruch mit der Tradition, um dadurch ‘avantgardistisch’ zu sein, sondern um – wie es Theo Kneubühler nennt – „Reflexionsinnovationen“²⁸⁸ über und in der Malerei selbst. Es geht ihm somit nicht um gesellschaftsreformerische Ziele, sondern um die Vollendung traditioneller Malerei.

Darüber hinaus ist für Lüpertz die Vervollständigung des Bildes durch den Betrachter wichtig. „Ein Kunstwerk existiert erst im Kopf dessen, der es sieht.“²⁸⁹ Die Interpretation ist folglich auch abhängig vom Betrachter und dessen Empfindungen. Die meist durch unterschiedliche Motive vernetzten Bilder erzeugen verschiedene Assoziationen und Gedankenkonstrukte. Der Titel stimmt oft, wie beim Triptychon „Kreuzigung/Beweinung“ von 1985, nicht mit dem gesehenen Motiv überein und stellt den Betrachter vor weitere Rätsel (vgl. Kap. 2.4).

In den 50er-Jahren, in denen Lüpertz zu malen beginnt, befindet sich die Kunst in einem Umbruch. Informell und Tachismus werden zugunsten des Konstruktivismus, des Colour-Field Painting und der Pop Art abgelöst. Die Künstler des Nouveau Realisme und des Fluxus

²⁸⁵ „Es gab Zeiten, in denen die Kunst die Revolution erfand. Heute versteht sie sich als Mitläuferin politischer Professionalität, kapituliert vor der effektiven Intelligenz der Politik und ist bereit, als Kindergärtnerin irgendwelcher zweitrangiger Ideen ihr belächeltes Dasein zu führen.“ Lüpertz 1981: Markus Lüpertz, Über den Schaden sozialer Parolen in der Bildenden Kunst, Londoner Vortrag, in: Kat. Hannover 1983, S. 22.

²⁸⁶ Lüpertz zit. in: Ich male mehr als ich betrachte. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Oswald Wiener und Markus Lüpertz (1982), in: Kat. Hannover 1983, S. 80.

²⁸⁷ „Die Malerei ist alt. Aber ich beschäftige mich mit ihr, mache Äußerungen zu und über Malerei. Und das ist es, weshalb ich nirgendwoher komme. Ich komme von allen Malern.“ Lüpertz zit. in: *Markus Lüpertz. Dädalus - Zyklus*, hrsg. v. Dieter Ronte, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Düsseldorf 2003, S. 7, zit. nach: Gespräch mit H.N. Jocks in *Kunstforum* 134, 1996, S. 92.

²⁸⁸ Kneubühler 1977: Theo Kneubühler, Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Dithyrambische und Stil-Malerei*, Ausst. Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1977, S. S. 40.

²⁸⁹ Lüpertz zit. in: Amman 2005, S. 49.

kritisieren und protestieren gegen die Überfluss-Gesellschaft. Lüpertz gehört keiner dieser Strömungen an.²⁹⁰ Aus seinem Frühwerk sind nur wenige Bilder erhalten. Sie sind deutlich von religiöser Motivik geprägt. Es entstehen erste Kreuzigungsdarstellungen. Sie gehören jedoch nicht zum 'offiziellen' Oeuvre des Künstlers. Die meisten Werke des Frühwerks hat der Künstler selbst zerstört.²⁹¹

Die kraftvolle Malerei, die sich in den 60er-Jahren entwickelt wie die „Donald Duck“ Serie von 1963, wird begleitet und vorbereitet von Zeichnungen, Aquarellen und Gouachen. Die Wahl der Comicmotive ist zwar beeinflusst von der amerikanischen Pop Art, diese Bilder können jedoch keiner bestehenden Stilrichtung zugeordnet werden. Lüpertz verbindet vielmehr die Spontaneität des Informell mit einer Kontrolle des Intellekt, das heißt er malt zwar Gegenstände – oft in Serien – verfremdet diese aber derart, dass die Bilder abstrakt wirken. Der Künstler bevorzugt die Leimfarbenmalerei, die den Bildern einen großflächigen Charakter gibt.

Nach der „Donald Duck“ Serie beginnt die „formale Phase“ durch die Erfindung der „Dithyrambe des 20. Jahrhunderts“, die Lüpertz in einem Manifest 1966 beschreibt. „Dithyrambus“ bzw. „dithyrambisch“ wird zum Schlüsselbegriff seiner künstlerischen Arbeit. Der Begriff „Dithyrambe“, den auch schon Friedrich Nietzsche verwendete, leitet sich von den dionysischen Gesängen her, die in der Antike zu Ehren Dionysos, des Gottes der Fruchtbarkeit, des Weins und des Chaos, gesungen werden. Die Dithyrambe ist eine lyrische Form mit wildem unregelmäßigem Metrum. In ihr wird das Rauschhafte und Ekstatische gefeiert. Lüpertz' Malerei wirkt expressiv und irrational, sodass einerseits der Malprozess oder laut Wolfgang Kersten die kraftvoll-extrovertierte Grundhaltung des Künstlers als dithyrambisch bezeichnet werden kann.²⁹²

Zu Beginn wird der Begriff „Dithyrambe“ mit einer bestimmten Form gleichgesetzt, deren Symmetrie das dekorative Element betont und deren Plastizität den Dingcharakter hervorhebt. Sie erinnert an ein Knospenkapitell. Von dieser ersten Form der „Dithyrambe“ ausgehend wird der Begriff zur programmatischen Bezeichnung und dient mehrere Jahre – einem Markenzeichen vergleichbar – als Beiwort im Bildtitel wie beim Gemälde „Rote Kreuze – dithyrambisch“ (vgl. Kap. 2.3).

Ab 1966 nähert sich Lüpertz der realen, materiellen Welt an: Spargelfelder, Zelte, halbierte Baumstämme, Reifenspuren. Diese Motive wählt Lüpertz zufällig aus. Sie können aus

²⁹⁰ Er weist von Beginn an jede politische Betätigung zurück.

²⁹¹ Vgl. Kersten 1993: Wolfgang Kersten, Markus Lüpertz, der Maler auf der Bühne der Kunstgeschichte, in: *Markus Lüpertz. Malerei, Plastik, Zeichnung. „Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers“*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Bonn 1993, S. 17.

²⁹² Vgl. Ebd., S.15.

Zeitungen, Fotografien oder selbst gewonnen Eindrücken stammen. Er schafft sich damit gewissermaßen einen „Ding-Kosmos“²⁹³ der Kunst.²⁹⁴ In den Bildern wird durch die Abwesenheit von Menschen eine ‘Leere’ erfahrbar. Die Objekte wirken kalt. Häufig sind keine Pinselstriche zu erkennen, was die Anonymität dieser Malerei unterstreicht. Siegfried Gohr sieht in den Bildern der 60er-Jahre zwei Pole: Die „Dithyrambe“ auf der einen Seite und ein Todesbewusstsein auf der anderen, im Nachhall des Zweiten Weltkrieges. Dieses werde anhand der häufigen und wichtigen Verwendung der Farbe Schwarz und der Umkehrung der Perspektive²⁹⁵, die den Betrachter abwehrt, deutlich.²⁹⁶ Auch wenn in dieser Phase verstärkt Kreuze und Kreuzformen auftauchen, gibt es für Gohrs’ Deutung einer unterschwelligen Todesahnung keinerlei Belege.

Die Motive sind meist im Bildraum isoliert und scheinen zu schweben. Wirkung und Wirklichkeit der Gegenstände stimmen dadurch nicht mehr überein. Lüpertz verarbeitet die Motive meist in Serien. Diese wirken wie Parodien auf die Minimal Art. Einerseits steigern sie die Bedeutung des Motivs, andererseits wird ihre Bedeutung relativiert. Durch die Wiederholung der Motive, verschiebt sich laut Theo Kneubühler das Augenmerk auf die Malerei selbst.²⁹⁷ Die Motive seien damit nur Anlass für das Bild aber nicht deren Ziel. Die Motive sind jedoch nicht wahllos und austauschbar. Ihre Wirkung auf den Betrachter kalkuliert Lüpertz durchaus ein.

Die ‘banalen’ Gegenstände verwende Lüpertz laut Gohr wegen ihrer plastischen Kraft, die von diesen alltäglichen Formen ausgehe und weil sie etwas Archaisches hätten.²⁹⁸ Das Zelt entspreche beispielsweise dem Wohnen, die Steppdecke der Wärme. Die Motive erhalten damit eine gesellschaftliche Funktion.

Nach dieser „formalen Periode“ wird die Phase ab 1969 als „Motivmalerei“ bezeichnet, da neue Motive im Werk auftauchen. Diese ‘deutschen Motive’ rufen beim Betrachter Erinnerungen an den Faschismus in Deutschland hervor. „Helme sinkend - dithyrambisch“ von 1970 erinnert beispielsweise an Wehrmachtshelme. Die Auseinandersetzung mit der

²⁹³ Klotz 1986: Heinrich Klotz, Markus Lüpertz: Gegenstandserfindungen – Menschenchiffren, in: *Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei. Gemälde und Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 10.

²⁹⁴ Ein Vergleich mit dem Surrealismus wäre irreführend, da es sich nicht um Traumbilder handelt.

²⁹⁵ Die Umkehrung der Perspektive wird durch eine Diskrepanz zwischen der perspektivischen Darstellung der Gegenstände im Bild und der menschlichen Seherfahrung erreicht.

²⁹⁶ Vgl. Gohr 1997: Siegfried Gohr, Der Maler im Zwischenraum. Eine Einführung in das Werk von Markus Lüpertz 1964 – 1997, in: *Markus Lüpertz*, hrsg. v. Siegfried Gohr, Ausst. Kat. Hypo-Kulturstiftung München, München 1997, S. 14.

²⁹⁷ Vgl. Kneubühler 1985: Theo Kneubühler, *Malerei als Wirklichkeit. Baselitz, Höckelmann, Kiefer, Kirkeby, Lüpertz, Penck*, hrsg. v. Johannes Gachnang, Berlin 1985, S.34.

²⁹⁸ Vgl. Gohr 1994: Siegfried Gohr, Markus Lüpertz – Geschichte und Eigenart seines Bildverständnisses, in: *Markus Lüpertz*, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Lichtenstein, Klagenfurt 1994, S. 19.

deutschen Vergangenheit geht einher mit der Berührung und Durchbrechung von Tabus. Die Motive wirken gerade zu dieser Zeit, der politischen Unruhen durch die RAF, provozierend.²⁹⁹

Die Beschäftigung mit deutschen Motiven wird vermutlich durch italienische Kino-Filme über Nazi-Deutschland ausgelöst. Lüpertz hält sich im Jahr 1970 als Stipendientiat der Villa Romana in Olevano auf. Laut Gohr will Lüpertz die 'Nazi-Symbole' durch seine Malerei überwinden.³⁰⁰ Der Künstler wolle sie zeitlos machen, das heißt von ihrer historischen Bedeutung loslösen und eine allgemeingültige Aussage treffen. Trotz des Abstrahierens, das heißt der Verfremdung der vertrauten Motive, gelingt dem Künstler jedoch nur bedingt diese Trennung des Motivs von seiner gesellschafts-politischen Bedeutung während des Nationalsozialismus.

Die Malweise wird Anfang der 70er-Jahre malerischer. Lüpertz legt mehrere Farbschichten übereinander, sodass die Maloberfläche bewegter wirkt. Meist dominiert nicht mehr nur ein Gegenstand das Bild, sondern die Motive überlagern sich. Die serielle Arbeitsweise wird fortgesetzt. Sie erlaubt mit einer Bandbreite an Variationsmöglichkeiten eine Annäherung an das jeweilige Thema.³⁰¹ Um 1974, während der Arbeit an den Wandbildern für das Krematorium in Berlin-Ruhleben, wandelt der Künstler dann seine von Motiven geprägte Malweise zur so genannten „Stil-Malerei“. Diese betont einerseits das Konzeptuelle und hebt andererseits das Malerische hervor. Eine Wendung zum Poetischen im Gegensatz zur 'dithyrambischen Phase', die wuchtig und dramatisch wirkt, beginnt.³⁰² Die Bildstruktur tritt nun in den Vordergrund. Auf den Kunstwerken setzt ein Dialog zwischen Form, Farbe,

²⁹⁹ Armin Zweite betont, dass sich durch die Verbindung der 'deutschen Motive' mit anderen Sujets, wie Kuchenbackformen oder der Schnecke, die Darstellung ins Absurde kehre und die Werke ironisch betrachtet werden müssten. Vgl. Zweite 1996: Armin Zweite, in: Kat. Ostfildern-Ruit 1996: *Markus Lüpertz. Gemälde – Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 30.3.-2.6.1996, Ostfildern-Ruit 1996, S. 19. Kevin Power führt die Beschäftigung Lüpertz mit dem Dritten Reich auf die Auseinandersetzung mit den philosophischen Strömungen seiner Zeit zurück v.a. Adorno und Horkheimer. Sie beschreiben die Auswirkungen des Dritten Reichs auf die bürgerliche Gesellschaft und schlagen eine neuartige moralische und intellektuelle Haltung vor, die sie aus dem kulturellen Erbe ableiten. Auch Lüpertz konfrontiere mit seinen 'Deutschen Motiven' die Gesellschaft mit ihrer eigenen Vergangenheit und thematisiere die Rückbesinnung auf das Wesen der traditionellen Sprache des Geists, auf Tiefe, Subjektivität und metaphysische Konzepte. Vgl. Power 1991: Kevin Power, Lüpertz: „Orphic Song“, in: Kat. Karlsruhe 1991, S. 57.

³⁰⁰ Gohr 1997, 18.

³⁰¹ Das mehrfache Dasein durch die eigenhändige Wiederholung des Motivs bzw. des Bildes entkleidet das Kunstwerk seiner Aura der Einmaligkeit. Die Frage nach der Einzigartigkeit eines Kunstwerks wird dadurch thematisiert. Die Serien verdeutlichen auch Lüpertz' 'Malwut', das 'Abarbeiten' an einem Motiv. Sie sind jedoch keine Staffeln oder 'Entwicklungsreihen' im Sinne eines fortschreitenden Abstraktionsprozesses.

³⁰² Vgl. Gohr 1991: Siegfried Gohr, Zur Druckgraphik von Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Werkverzeichnis 1960 – 1990. Druckgraphik*, Edition Cantz, München 1991, S. 11.

Fläche und Volumen ein. Farbflächen treffen aufeinander. Räumlichkeit und Plastizität sind stark reduziert.³⁰³

In den 80er-Jahren führt die Auseinandersetzung mit dem Kubismus und Surrealismus sowie außereuropäischer, afrikanischer Kunst zu einer Neuorientierung.³⁰⁴ Auch eine Anlehnung an den Dadaismus kann beobachtet werden. In der Serie „Duschkabine“ werden beispielsweise Zeitungsausschnitte auf die Leinwand geklebt. Siegmund Holsten versucht zwar in seiner Untersuchung die Motive auf konkrete Vorbilder zurückzuführen,³⁰⁵ Lüpertz entnimmt seine Motive jedoch aus dem verfügbaren Fundus bildlicher Überlieferung. Die Verarbeitung erfolgt assoziativ, weshalb eindeutige Bildzitate selten zu finden sind.

Auch die Auseinandersetzung mit der Kreuzigung Christi wird nun verstärkt aufgegriffen und bleibt bis Ende der 90er-Jahre aktuell. Ungefähr zeitgleich, Mitte der 80er-Jahre, beginnt ein intensiver Diskurs mit der Malerei von Camille Corot, Gustave Courbet und Nicolas Poussin sowie antiken Themen.³⁰⁶ Die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte und deren Traditionen kann eine Gegenreaktion auf den Zusammenbruch der ideologischen Systeme in Ost und West, sowie des Zurückdrängens des Christentums als kulturbildende Kraft sein.³⁰⁷ Sie kann aber auch als eine Abgrenzung von den ‘Jungen Wilden’ verstanden werden.

Anfang der 90er-Jahre wendet sich der Künstler dem Kopf-Motiv zu. Der berühmte Zyklus „Männer ohne Frauen – Parsifal“ verbindet Darstellungen des Schweißbuchs der Veronika mit Inszenierungen als Clown bzw. mit dem Selbstbildnis. Die zeichnerischen Bilder wirken traurig und verschlossen. In der Serie entsteht eine neue Materialität der Bildoberfläche. Das Motiv ist meist ruhig, wohingegen die Malerei bewegt und flächig erscheint.³⁰⁸

Ende der 90er-Jahre beschäftigt sich Lüpertz mit Häusern und Landschaften. Sie werden häufig als Bildmotiv im Bild eingefügt und stehen im Kontrast zu abstrakten Teilen aus Farbflächen und Mustern wie auf dem Gemälde „Im Walde“ von 1997.

Um die Jahrtausendwende reduziert Lüpertz seine Motivik weiter. Die Bilder sind häufig vollkommen abstrakt und bestehen nur aus Farbflächen wie die Serie „Semiramis“ von 2002.

³⁰³ Laut Gohr ist in diesen Bildern wieder eine zweipolige Bildstruktur angelegt. Unschwer sei der Gegensatz zwischen weiblich und männlich erahnbar. Vgl. Gohr 1997, S. 20.

³⁰⁴ Vor allem die Bilder Ende der 80er-Jahre wie „Vogelfriedhof“ von 1988 oder „Versuchung des Hl. Antonius“ von 1988 erinnern durch ihre Formgestaltung an den Surrealismus eines Joan Miro oder Max Ernst.

³⁰⁵ Das Bild „Legende“ von 1975 erinnert beispielsweise an Darstellungen fliegender Fische von Max Ernst oder René Magritte oder noch deutlicher an Stilleben von Max Beckmann. Vgl. Holsten 1977: Siegmund Holsten, Motivvergleiche zu Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1977, S. 55.

³⁰⁶ Bsp. Corot-Zyklus ab 1985, Poussin-Zyklus ab 1989. Ein Eklektizismus wird zwar deutlich, Lüpertz bewahrt jedoch eine eigene Handschrift.

³⁰⁷ Vgl. Gohr 1997, S. 26.

³⁰⁸ Die Serie erinnert dabei an Rasterbilder von Günther Förg aus dem Jahr 1994.

Mit seinem bildhauerischen Werk stellt sich Lüpertz in die Tradition der Maler, die auch bildhauerisch tätig sind wie Pablo Picasso, Henri Matisse oder wie seine Zeitgenossen Georg Baselitz und A. R. Penck. Man spricht deshalb auch von 'Malerplastik'. Das malerische Verfahren wird auf den Bereich der Skulptur übertragen, das heißt Figürliches wird sukzessive aus der malerischen Abstraktion entwickelt. Er setzt dabei, wie Kersten es ausdrückt, auf die „Wirksamkeit einer Gegenästhetik“.³⁰⁹ Die deformierten Körperteile wirken grotesk und ihre Oberflächen zerstört und verletzt. Die Plastiken wirken dadurch einerseits verschlossen, beunruhigend und unerklärlich, andererseits inspirierend. Die Figuren selbst enthalten in sich angelegte Widersprüche.

Die bildhauerische Tätigkeit von Markus Lüpertz hat ihre Ursprünge in ersten Gipsmodellen in den 60er-Jahren, die als Hilfestellung für malerische Problemstellungen dienen. Eine intensive Auseinandersetzung mit Gebilden im Raum, vor allem Körperfragmenten, beginnt erst 1981. Seit 1982 entstehen Großplastiken aus Bronze.³¹⁰ Die ersten Plastiken erinnern an den Kubismus und afrikanische Skulpturen. Auch sie bewegen sich zwischen Realismus und Abstraktion. 1989 entsteht die erste Auftragsarbeit.

Lüpertz greift auf traditionelle Sujets zurück und knüpft an die Klassische Moderne an. Er fertigt vor allem Skulpturen, die durch ihren Titel Bezug zu antiken Mythologie oder dem Christentum nehmen, wie „Judith“ von 1995. Kreuzigungen oder Kruzifixe kommen nicht vor. Eine Verbindung zwischen Malerei und Plastik in Anlehnung an die 'croci dipinti' gelingt Lüpertz mit seinem bemalten Holzkreuz „Kreuzigung“ von 2008.

Lüpertz' Werk ist nicht von seiner Person zu trennen. Mit großem Schmuck und auffallender Kleidung, wie maßgeschneiderten Anzügen und handgefertigten Schuhen, stilisiert er sich zum Dandy und Bohemien³¹¹ als einer letzten „Verwirklichung des Heroismus in Zeiten des Verfalls“³¹². Neben seinem Erscheinungsbild arbeitet Lüpertz auch mit Anekdoten seiner Kindheit gezielt an dem Mythos bzw. Klischee des Künstlers als 'Außenseiter der Gesellschaft' – als verkanntes Genie.³¹³ Die selbst zugeschriebene Bedeutung wird ostentativ

³⁰⁹ Kersten 1995: Wolfgang Kersten, Gegenästhetik. Markus Lüpertz' dionysischer Apoll in der alten Oper Frankfurt, in: *Markus Lüpertz, Skulpturen in Bronze*, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim/Kunstsammlungen Augsburg/Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Heidelberg 1995, S. 47.

³¹⁰ Vgl. Kat. London 1984: *Markus Lüpertz. Skulpturen 1981 – 1986*, Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1986 oder *Markus Lüpertz. Sculptures in Bronze*, Ausst. Kat. Waddington Galleries, London 1984.

³¹¹ Zur Wandlung der Begriffe Dandy und Bohemien siehe Kampmann 2006: Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München 2006, S. 218.

³¹² Zweite 1986: Armin Zweite, „Niemandland, zurückgelassenes Handeln und herausgelöstes Gesicht“. Stichworte zu Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei. Gemälde und Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 29.

³¹³ Vgl. Kampmann 2006, S. 213.

zur Schau gestellt. Laut Armin Zweite ist sie ein Rollenspiel. Die Selbstinszenierung als ‘Malerfürst’ ist auch eine bewusste Provokation, die für Aufmerksamkeit und Diskussion in unserer Mediengesellschaft sorgen soll.³¹⁴

Das „Ich“, das heißt das Subjekt und damit die Autonomie des künstlerischen Individuums steht für Lüpertz im Zentrum seiner Kunst.³¹⁵ Er bezeichnet sich selbst als Genie, was aber doppeldeutig beinahe selbstironisch anmutet. „Ich fasse Genie als Herausforderung an mich auf und mute mir zu, mein eigener Schöpfer zu sein.“³¹⁶ Lüpertz lehnt sich dabei an Vorstellungen Nietzsches an.³¹⁷ Er spielt folglich mit seinen Äußerungen und seinem Auftreten mit Klischees des 19. Jahrhunderts, wie den romantischen Ideen des unbewussten Schaffensprozesses und der Verbindung zwischen Genie und Wahnsinn.³¹⁸

Neben dem Auftritt als Dandy oder Bohemien und der Anknüpfung an den Geniekult des 19. Jahrhundert stellt sich Lüpertz auch in die Tradition des Künstlers als Schöpfer, dessen Werk den Tod überdauern soll und der nach Ewigkeit strebt. Eine Identifizierung mit Christus, wie sie viele Künstler in diesem Zusammenhang vornehmen, liegt bei Lüpertz jedoch nicht vor.

„Und da sehe ich auch den Künstler in seiner Eigenschaft als Engel oder als Mann, der dem lieben Gott geholfen hat, die Welt zu schaffen. Denn alles, was wir in unserer Umwelt sehen, werden wir nur über Bilder begreifen können.“³¹⁹

Diese herausragende Aufgabe des Künstlers in der Gesellschaft sieht Lüpertz vor allem durch seine großen öffentlichen Auftragsarbeiten, wie die Glasfenster in St. Andreas, verwirklicht. Hier sieht er sich und seine Kunst verewigt.³²⁰

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Lüpertz sich in seinem künstlerischen Werk sowie in seinem Erscheinungsbild im Sinne eines postmodernen Bewusstseins historischer Positionen bedient und sie zu etwas Neuem verbindet. Traditionalismus und

³¹⁴ Vgl. Kersten 1993, S. 16.

³¹⁵ Die Selbstbezogenheit in seiner Kunst ist vergleichbar mit der von Gottfried Benn. Armin Zweite vergleicht deshalb Lüpertz’ Wirken mit dem von Gottfried Benn. Berührungspunkte lägen in der Absolutierung des Künstlerbegriffs, der Selbsteinschätzung des Künstlers und damit zusammenhängend der Vorstellung von einer künstlerischen Existenz. Vgl. Zweite 1996, S. 55.

³¹⁶ Lüpertz zit. in: Amman 2005, S. 85.

³¹⁷ Laut Armin Zweite wurzelt Lüpertz’ Selbstverständnis in den Traditionen des Nihilismus des 19. Jahrhunderts, die aber verfremdet würden, indem das Tragische ins Lächerliche umschlage. Lüpertz suche nach dem ‘Erhabenen’ und ‘Idealen’ einerseits und andererseits sei ihm bewusst, dass deren Realisierung heute nicht mehr möglich sei. Der Künstler betone deshalb das Subjekt im ästhetischen Prozess. Vgl. Zweite 1986, S. 24.

³¹⁸ Er stellt sich laut Gohr zwischen Modernität und Tradition, zwischen Qualität der Malerei und einem bewussten Dilettantismus. In diesem Dazwischen liege die Definition des Begriffs „Genie“ bei Lüpertz. Vgl. Gohr 2001, S. 9.

³¹⁹ Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 324).

³²⁰ „Ewige Wert zu schaffen, seinen Namen in diesem Jahrhunderte alten Gebäude Kunst einzumauern.“ Lüpertz zit. in Kampmann 2006, S. 213, zit. nach Markus Lüpertz Londoner Rede 1981.

Konservatismus bilden seine künstlerische Strategie, die mit einer ausdrücklich 'ichbezogenen Haltung' verbunden ist. Dabei spielt die Kreuzigung als traditionelles Symbol unserer Kultur im Schaffen von Lüpertz von Beginn an eine wesentliche Rolle (vgl. Kap. 2.2).

Stand der Forschung

Die Kunst von Lüpertz wird durch zahlreiche Ausstellungen regelmäßig publik gemacht. Damit einher geht die rege Produktion an Ausstellungskatalogen durch Museen und Galerien, vor allem der Galerie Michael Werner. Publikationen, die nicht im Zusammenhang mit einer Ausstellung stehen oder einzelne Aspekte im Werk untersuchen, sind dagegen selten. Insgesamt tauchen in den verschiedenen Ausstellungskatalogen immer wieder dieselben Experten, wie Siegfried Gohr, Kevin Power und Armin Zweite auf, die sich mit dem Werk von Lüpertz befassen. Sie prägen damit dessen Rezeption. Im Folgenden werden die Beiträge und Ausstellungen, die für das Verständnis des Künstlers und dessen Werk von Bedeutung sind, vorgestellt.

Theo Kneubühler war 1977 einer der ersten, der das Werk von Markus Lüpertz formal unterteilt. In seinem Ausstellungsbeitrag für die Kunsthalle Bern 1977 und dem Aufsatz, der 1985 in dem Sammelband *Malerei als Wirklichkeit* von Johannes Gachnang herausgegeben wurde, teilt er das Oeuvre in vier verschiedene Perioden ein, deren Verbindung im Oszillieren zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion liegt. Laut Kneubühler beginne das Werk 1963 mit der „dithyrambischen“ Malerei. Das Wort „Dithyrambe“ benutze Lüpertz dabei als Verästelungsstrategie bzw. als Beiwort wie eine Signatur. Eine präzise Bedeutung gebe es nur in der Formgestalt. Die zweite Phase von 1970 bis 1974 bezeichnet Kneubühler als Motivmalerei. In ihr werde der Zwiespalt zwischen Inhalt und Form reflektiert. In der dritten Phase ab 1975 werde die Form selbst zum Motiv, so dass eine erfundene abstrakte Form zum Bildgegenstand werde. Ab 1977 wird die Kunst von Lüpertz als Stil-Malerei bezeichnet. Kneubühler hebt hervor, dass die von Lüpertz verwendeten gegenständlichen Motive zeitlos seien und keine Bedeutung bzw. Inhalte transportierten, die für das Verständnis von Lüpertz' Kunst wichtig wären.³²¹ In der vorliegenden Arbeit wird zwar die

³²¹ Vgl. Kat. Bern 1977: *Markus Lüpertz. Dithyrambische und Stil-Malerei*, Ausst. Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1977.

Einteilung des Werks weitgehend übernommen, es wird jedoch bei der Untersuchung der Kreuzigungsbilder davon ausgegangen, dass das Motiv durchaus eine Bedeutung besitzt.

Im selben Jahr 1977 wird eine Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle gezeigt. Werner Hofmann und Sigmar Holten schlagen einen ganz anderen Weg der Interpretation des Werks von Lüpertz ein. Sie untersuchen im Gegensatz zu Kneubühler die ikonographische Bedeutung der verwendeten Motive und beschränken sich nicht auf deren Formwirkung. Sie sehen die bekannten Motive als Trophäen im Sinne einer Aufladung mit der Aura des Malers. Sie betonen jedoch, dass es nicht um eine eigene verschlüsselt aufgeladene Bildwelt gehe, wie beispielsweise bei Max Beckmann. Die Motive sollten vielmehr den Ruhm der Malkunst von Lüpertz als Attribute verkünden. Es gäbe allerdings ein mehrsinniges und mehrschichtiges Deutungspotential.³²²

Auch Carla Schulz-Hoffmann schließt sich in ihrem Ausstellungsbeitrag von 1991 in Karlsruhe dieser Meinung an. Trotz Verfremdung und Überzeichnung blieben die Motive Bedeutungsträger. Dennoch bedient sie sich bestehender Meinungen über die inhaltsleeren Formen und übernimmt die geläufige Einteilung des Werks in vier Perioden.³²³

Ähnlich wie Kneubühler verfährt Armin Zweite in seinen Untersuchungen zur Ausstellung *Markus Lüpertz. Gemälde – Skulpturen* 1996 in Düsseldorf. Auch er fokussiert weniger auf die verschiedenen Werkphasen und übernimmt die Vorstellung, dass der Inhalt der Motive in Lüpertz' Werken völlig zum Verschwinden gebracht werde und ästhetische Überlegungen von zentraler Bedeutung seien. Die Ausstellung zeigt Werke der letzten 30 Jahre mit einem Fokus auf die jüngste Serie „Männer ohne Frauen – Parsifal“ sowie großformatige Gemälde und Triptychen, die mit dem Thema Kopf bzw. Maske oder Helm in Verbindung stehen. Unter diesen Bildern werden die für die vorliegende Untersuchung wichtigen Gemälde „Beweinung/Kreuzigung“ und „Golgatha“ vorgestellt.³²⁴

³²² Vgl. Kat. Hamburg 1977: *Markus Lüpertz*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 5.4.-29.5.1977, Hamburg 1977.

³²³ Vgl. Schulz-Hoffmann 1991: Carla Schulz-Hoffmann, Zur Rezeption und Paraphrase bei Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 13 – 26.

³²⁴ Bei den Skulpturen legt Zweite den Schwerpunkt auf die „Judith“. Vgl. Kat. Ostfildern-Ruit 1996: *Markus Lüpertz. Gemälde – Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 30.3-2.6.1996, Ostfildern-Ruit 1996.

Im Jahr 1991 findet eine große Retrospektive³²⁵ über Lüpertz Gesamtwerk von 1963 bis 1990 in Madrid statt.³²⁶ Beiträge zur Ausstellung liefern die Lüpertz-Experten Siegfried Gohr, Kevin Power³²⁷ und Theo Kneubühler. Die Ausstellung ist chronologisch konzipiert und hält sich an die klassische Einteilung des Werks. Den Schwerpunkt bildet die Malerei. Ein kurzer Überblick zum bildhauerischen Werk von 1982 bis 1989 vervollständigt die Schau. Der Katalog dient damit besonders dem Verständnis des Gesamtwerks. Robert Fleck organisiert in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn im Jahr 2009 die bislang umfangreichste Retrospektive zum Werk von Lüpertz. Sie zeigt Arbeiten von 1963 bis 2009 mit einem Fokus auf Malerei, Skulptur sowie den Gedichten des Künstlers.³²⁸

Bemerkenswert ist der Beitrag von Wolfgang Kersten aus dem Jahr 1993. Er hinterfragt als einziger die bisherige Forschungslage zu Lüpertz. Kersten weist erstens auf das Defizit hin, das in der gängigen Literatur seit der Publikation von Theo Kneubühler zwischen malerischem Werk und der Selbstinszenierung der Person Lüpertz herrsche. In der Literatur werde diese kaum berücksichtigt. Und zweitens werde die Rezeption von Lüpertz' Werk durch eine entwicklungstypologische Kunstgeschichte bestimmt. Kneubühler habe eine Periodisierung vorgeschlagen, die bis heute Anwendung finde. Form, Motiv und Stil werden im Werk von Lüpertz laut Kersten derart in den Vordergrund gestellt, dass Fragen nach Funktion und Inhalt nicht mehr gestellt würden. Lüpertz' Bilder hätten, so würde behauptet, keine Botschaft.³²⁹

Sabine Kampmann versucht, der von Kersten aufgezeigten Forschungslücke in ihrer Untersuchung *Künstler sein* aus dem Jahr 2006 zu begegnen. Lüpertz, dessen Werk und

³²⁵ Die erste große Retrospektive fand bereits 1989 statt. Vgl. Kat. Meymac 1989: „*Le Dithyrambe et après*“. *Rétrospective 1964-1988*, Ausst. Kat. Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain Meymac Corrèze, Meymac 1989.

³²⁶ Vgl. Kat. Kat. Madrid 1991: *Markus Lüpertz. Retrospectiva 1963 – 1990. Pintura, escultura, dibujo*, hrsg. v. Johannes Gachnang Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid 6.2-5.5.1991, Madrid 1991.

³²⁷ Auch Kevin Power übernimmt in seinen Untersuchungen weitgehend Kneubühlers Einteilung und dessen Fokussierung auf gestalterische Themen. In seinem Beitrag von 1991 bettet er die Bilder und deren Motive in den philosophischen Zeitkontext ein. Die Motive sind für ihn von ihrer Geschichte nicht zu trennen. Er bekräftigt damit die These, dass es Lüpertz in seiner Malerei um die Suche nach seiner eigenen Identität gehe, in einer Zeit, in der durch den Zweiten Weltkrieg diese verloren schien. Vgl. Power 1991: Kevin Power, Lüpertz: „Orphic Song“, in: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 57 – 79.

³²⁸ Vgl. Kat. Köln 2009b: *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009*, Ausst. Kat. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 9.10.-17.1.2010, Köln 2009.

³²⁹ Vgl. Kersten 1993: Wolfgang Kersten, Markus Lüpertz, der Maler auf der Bühne der Kunstgeschichte, in: *Markus Lüpertz. Malerei, Plastik, Zeichnung. „Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers“*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Bonn 1993, S. 14 – 26.

Selbstinszenierung in ihrer Arbeit einen der zentralen Untersuchungsgegenstände bildet, bezeichnet sie als einen „Unzeitgemäßen“.³³⁰ Er folge dem Programm des Traditionalismus und Konservatismus. Durch ihn würden Außenseitertum, Originalitätsanspruch und Schöpferium heute wieder innovativ.³³¹ Die vorliegende Arbeit schließt sich folglich in der Untersuchung des tradierten Motivs der Kreuzigung sowohl der Meinung von Kersten als auch der von Kampmann an.

Die Publikation *Markus Lüpertz. Der Kunst die Regeln geben. Ein Gespräch mit Heinrich Heil* war für die vorliegende Arbeit dienlich,³³² da die verschiedenen Interviews mit Heil Aufschluss über Lüpertz' Kunstverständnis geben.

Siegfried Gohr hat 2001 eine der wenigen Monografien zum Werk des Künstlers veröffentlicht. Auch er orientiert sich an den verschiedenen Werkphasen des Künstlers. Seine Untersuchung fokussiert sich dabei auf die Malerei. In chronologischer Reihenfolge werden Bilderserien bzw. Themenblöcke des Künstlers analysiert. Er schafft damit einen guten Überblick zum Gesamtwerk des Künstlers, der die Einordnung der einzelnen Kreuzigungswerke in der vorliegenden Arbeit erleichtert.³³³

Da es bis heute noch keinen Oeuvrekatalog zum Werk des Künstlers gibt, waren für die Zusammenstellung der Kreuzigungen die Untersuchung verschiedener Ausstellungskataloge bedeutend sowie die Unterstützung von Tobias Bäumer, Mitarbeiter der Galerie Michael Werner, der mir Informationen zu einzelnen Werken gab.

Zur Betrachtung der einzelne Werke mit dem Kreuzigungsmotiv kann zwar nicht auf bestehende kunsthistorische Analysen zurückgegriffen werden, die Untersuchungen zum Triptychon „Ich war in einem Land, in dem Schmetterlinge gekreuzigt wurden“ von Johannes Röhrig in *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit* und von Friedhelm Mennekens *Triptychon. Triptychon. Moderne Altarbilder in St. Peter Köln* waren dennoch hilfreich, da sie

³³⁰ Vgl. Kampmann 2006: Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München 2006, S. 207.

³³¹ Vgl. Kampmann 2006, S. 233.

³³² Vgl. Amman 2005: Amman Verlag (Hg.), *Markus Lüpertz. Der Kunst die Regeln geben. Ein Gespräch mit Heinrich Heil*, Zürich 2005.

³³³ Vgl. Gohr 2001: Siegfried Gohr, *Markus Lüpertz*, Barcelona 2001.

als einzige auf die Bedeutung der Kreuzigung im Werk von Lüpertz verweisen und einzelne Kreuzigungsdarstellungen identifiziert haben.³³⁴

Auch das Interview, das ich mit dem Künstler am 11. Mai 2009 in Stuttgart führen konnte, ergibt neue Erkenntnisse zur Rolle des Künstlers in der Gesellschaft, zu seiner Einstellung zum Thema der Kreuzigung und zu Glaubensfragen. Lüpertz äußert sich nicht nur zu seinem persönlichen Glauben, sondern auch zur gesellschaftlichen Relevanz von Religion und Kunst. Die Ausführungen des Künstlers liefern neue Informationen zur Entstehung der Kreuzigungsbilder und sind Grundlage für deren Deutung. Das Interview ist im Anhang aufgeführt.

³³⁴ Vgl. Mennekes 1995: Friedhelm Mennekes, *Triptychon. Triptych. Moderne Altarbilder in St. Peter Köln*, Frankfurt am Main/Leipzig 1995 und Mennekes/Röhrig 1994: Friedhelm/Johannes Mennekes/Röhrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Freiburg 1994.

2.2 Die Kreuzigung im Werk von Markus Lüpertz

Während eines Aufenthalts im Benediktinerkloster Maria Laach im Jahr 1958 entstehen die ersten Kruzifikationen. In ihnen spielt die traditionelle ikonographische Komposition noch eine wichtige Rolle. Das Gemälde „Kreuzigung“ von 1958 zeigt den Gekreuzigten, die Schächer und die Trauernden. Drei Gepeinigte sieht der Betrachter in unterschiedlicher Deutlichkeit auf dem Bild. Der Gekreuzigte in der Mitte wendet sich den Trauernden zu, sodass die Einheit zwischen seinem Körper und dem Kreuz aufgelöst ist. Als Hoffnungsträger, der sich vom Kreuz löst, spendet er den Trauernden Trost. Diese ersten Kreuzigungsbilder entstehen noch in der Studienzeit und zählen deshalb nicht zum ‘offiziellen’ Oeuvre des Künstlers. Das Frühwerk zwischen 1957 und 1961 ist stark durch religiöse Themen geprägt.

Nach dieser frühen Phase, in der sich Lüpertz an die ikonographische Tradition anlehnt, kommt das Kreuzigungsmotiv als ausdrücklicher Verweis auf die christliche Leidensgeschichte lange nicht mehr vor. In den 60er- und 70er-Jahren wird die Kreuzigung meist zum Kreuzzeichen reduziert, das oft verknüpft mit dem Baummotiv zum Kreuz-Lebensbaum-Symbol wird beispielsweise auf dem Bild „Baumstamm“ von 1966. Das Kreuz als geometrische Form taucht nun häufig im Werk des Künstlers auf.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte in den 80er-Jahren beschäftigt sich Lüpertz ab 1982 erneut mit der Kreuzigungsthematik. Der Künstler selbst führt die wiedereinsetzende Beschäftigung darauf zurück, dass er sich mit zunehmendem Alter mit Vergänglichkeit und Tod auseinander setze:

„Es gibt – natürlich weil ich dem Tod näher rücke – dieses Thema mehr als je zuvor.

Das ist durchaus eine altersbestimmte Auseinandersetzung. Aber nicht im Sinne des Ahnens, was da kommt, sondern vielmehr in dem Bewerten, was man hat.“³³⁵

Es entstehen großformatige Bilder und Triptychen, die aber häufig nur durch ihren Titel auf die Kreuzigung Christi verweisen. Im Gemälde selbst ist eine Anlehnung an traditionelle christliche Darstellungen der Kreuzigung oder des Kruzifix selten.

Bemerkenswert ist Ende der 90er-Jahre der „Monte Santo“-Zyklus, der sich in der Sammlung Essl in Klosterneuburg befindet. Die Darstellung der Kreuzwegstationen ist vollkommen abstrakt. Sie setzt sich aus rechteckigen Feldern zusammen. Die Kreuzform ergibt sich schemenhaft aus Farbflächen. Auf jedem der 14 Bilder ist ein Kreuz zu erkennen, das jedoch eine eher geometrische als lateinische Form hat. Kreuz-Schraffuren bestimmen die

³³⁵ Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 332).

Bildoberflächen. Das elfte Bild und damit die elfte Station stellt der Überlieferung zufolge die Kreuzigung Christi dar. Abgebildet sind auch hier keine Kreuzigung, sondern Farbflächen und Muster. Mit diesen will Lüpertz eine Stimmung erzeugen. Er knüpft damit an die Bildreihe „Stations of the Cross“ von Barnett Newman aus dem Jahr 1965 an, die auch allein auf die Wirkung von Farbe und Form angelegt ist.

Neben diesen Kreuzwegstationen – seit 2009 ist ein weiterer für Neuss geplant – fertigt Lüpertz mehrere Kirchenfenster. Im Jahr 2005 hat Lüpertz das Machabäerfenster in Sankt Andreas, einem Dominikanerkonvent in Köln, fertig gestellt. Das Fenster zeigt das Martyrium der Machabäerbrüder.³³⁶ Um eine Verbindung zwischen den sterbenden Brüdern mit dem Leiden Christi herzustellen, wird im oberen Drittel des Fensters der mit Blut bedeckte, gekreuzigte Leib Jesu abgebildet. Seine rechte Hand ist noch mit einem Nagel an den Kreuzbalken befestigt.³³⁷ Anschließend erhält der Künstler den Auftrag, den ganzen südlichen Machabäerchor und den nördlichen Marienchor mit Glasfenstern auszustatten. Die Machabäerfenster werden im Dezember 2008 enthüllt. Die Kunstwerke im Marienchor sollen im Juni 2010 eingeweiht werden. Für Lüpertz sind diese Werke sehr wichtig, da er sich und seine Kunst damit verewigt sieht. Die Fenster seien schließlich nicht abhängig.³³⁸

In den 378 Grafiken, die Lüpertz zwischen 1960 und 1990 gefertigt hat, konnten keine Kruzifikationen identifiziert werden.³³⁹ Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass Lüpertz in seinem druckgrafischen Werk keine Kruzifixe oder Kreuzigungen geschaffen hat. Kreuze als geometrische Formen kommen allerdings häufig vor.

Im Folgenden werden alle Bilder, auf denen das Kreuzigungsmotiv dargestellt ist oder deren Titel auf die Kreuzigung Christi verweist, in Tabellen zusammengestellt.

³³⁶ Die Machabäer sind jüdische Freiheitskämpfer gegen die Dynastie der Seleukiden. Die Geschichte wird in den deuterokanonischen bzw. apokryphen alttestamentlichen Büchern beschrieben.

³³⁷ Vgl. URL: <http://www.dominikaner-koeln.de/kirche.machaberfenster.php/1> 27. Mai 2009.

³³⁸ Vgl. Ebd.

³³⁹ Vgl. Kat. München 1991: *Markus Lüpertz. Werkverzeichnis 1960 – 1990. Druckgraphik*, Ausst. Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 7.7.-18.8.1991/Kunstverein Göttingen 26.4.-24.5.1991, hrsg. v. James Hofmaier, Edition Cantz, München 1991.

1. Die Darstellung der Kreuzigung im Werk von Markus Lüpertz

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Kreuzigung</i>	1958	Leimfarbe auf Rupfen 114 x 158 cm	Privatsammlung	Mennekes/Röhrig 1994, S. 89.
<i>Kreuzigung</i>	1982	Öl auf Karton, Collage 205 x 91 cm		Datenbank Galerie Michael Werner, ML 478/00.
<i>Kreuzigung</i>	1983	Öl auf Leinwand 130 x 96 cm		Datenbank Galerie Michael Werner, ML 527/00.
<i>Triptychon- Kreuzigung/Beweinung</i>	1984	Gouache auf Papier, 3-teilig 303 x 205 cm, Seite je 303 x 150 cm	Neue Nationalgalerie Berlin	Datenbank Galerie Michael Werner, ML 591/E, Kat. München 1986: S. 98-99, Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S.88- 89.
<i>„Ich war in einem Land, in dem die Schmetterlinge gekreuzigt wurden“</i>	1985	Triptychon, Öl und Kohle auf Papier 200 x 120; 200 x 200; 200 x 120 cm		Mennekes 1995, S. 156 – 157, Mennekes/Röhrig 1994, S. 94 - 95.
<i>Kreuzigung</i>	1986	Öl auf Karton 80 x 100 cm		Datenbank Galerie Michael Werner ML 655/00.
<i>Kreuzigung (Zwischenraumgespenster)</i>	1987	Öl auf Leinwand 200 x 162 cm	Privatsammlung	Mennekes/Röhrig 1994, S. 97, Kat. Amsterdam 1997, S. 88, Kat. Madrid 1991, S. 178.
<i>Kreuzigung</i>	1990	Öl auf Pappe 122 x 97 cm		Datenbank Galerie Michael Werner ML 940/00.
<i>Golgatha</i>	1993	Öl auf Leinwand 300 x 423 cm		Kat. Bonn 1993, S. 28-29, Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 106-107, Gohr 2001, S. 220.
<i>"Tod" aus "Monte Santo" Zyklus</i>	1998	Mischtechnik, Nessel auf Leinwand 250 x 200 cm	Sammlung Essl	Datenbank Galerie Michael Werner: ML 1533/00.
<i>Kreuzigung</i>	2008	Öl auf Holz 300 x 85 bzw. 18 cm	Atelier des Künstlers	Kat. Düsseldorf 2009, S. 21.

2. Die Darstellung des Kruzifix im Werk von Markus Lüpertz

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Rote Kreuze - dithyrambisch</i>	1967	Leimfarbe auf Leinwand 303 x 198 cm	Galerie Michael Werner	Kat. Bern 1977, Nr. 12, Mennekes/Röhrig 1994, S. 93, Kat. Meymac 1989, S. 40, Kat. Madrid 1991, 49, Kat. Köln 2009b, S. 39.
<i>Der Gekreuzigte</i>	1983	Öl auf Leinwand 200 x 162 cm		Datenbank Galerie Michael Werner, ML 527/00.
<i>Kruzifix</i>	1984		Keine weiteren Angaben bekannt	Erwähnt in: Mennekes/Röhrig 1994, S. 95.
<i>Kruzifix</i>	1984	Öl auf Holz 133 x 133 cm		Kat. Karlsruhe 1991, S. 89.
<i>Harlekin (Ballspieler)</i>	1984	Öl auf Holz 120 x 80 cm	Kreuzförmige Leinwand	Kat. Karlsruhe 1991, S. 88.
<i>10 Bilder über das mykenische Lächeln: Christus</i>	1985	Öl auf Leinwand 162 x 130 cm		Kat. Köln 1985a, Nr. 32, Kat. München 1986, S. 52, Kat. Karlsruhe 1991, S. 149.

Das Gesamtwerk von Lüpertz umfasst rund 2000 Werke. Die Literaturrecherche und die Überprüfung der Datenbank der Galerie Michael Werner haben ergeben, dass darunter siebzehn Gemälde sind, auf denen entweder das Kreuzigungsmotiv abgebildet ist oder deren Titel auf die Kreuzigung Christi verweist. Es gibt bislang keinen Oeuvre-Katalog, sodass die Zahl der Kreuzigungs- und Kruzifixdarstellungen auch höher sein könnte. Denn vermutlich sind Ende der 50er-Jahre während des Aufenthalts im Kloster Maria Laach noch weitere Kreuzigungsbilder entstanden.

Im Gesamtwerk nimmt das Kreuzigungsmotiv somit quantitativ nur eine geringe Bedeutung ein. Kreuze tauchen dagegen sehr häufig auf und bilden eines der zentralen Motive in Lüpertz' Werk. Der Künstler selbst unterscheidet nicht zwischen Kreuz und Kreuzigung bzw. Kruzifix. „Kreuz und Kruzifix ist eins, weil manchmal hängt dann etwas dran. Das ist durchaus denkbar, aber das muss nicht unbedingt Jesus sein. Das kann alles Mögliche sein.“³⁴⁰

Der Künstler räumt der Kreuzigung selbst eine wichtige Funktion in seinem Werk ein:

„Das Thema (Kreuzigung) war schon seit der Werkbundschule in Krefeld präsent. In der Jugend war es so selbstverständlich wie Kaffee trinken. Dann kam die Phase der Befreiung von diesem Motiv: ich wandte mich archaischen, heidnischen Themen zu. Die Wendung ging ins Abstrakte. Heute hat es für mich eine hohe Aktualität. Es ist auch ein Zeichen des Protests gegen den aktuellen Glaubensverlust und die um sich greifende Kulturlosigkeit.“³⁴¹

Das Kreuzigungsmotiv taucht in verschiedenen künstlerischen Phasen des Künstlers auf (vgl. Tabelle). Einige dieser Werke befinden sich in bedeutenden Museen wie das Triptychon „Kreuzigung/Beweinung“ in der Neuen Nationalgalerie in Berlin oder werden häufig ausgestellt, wie das Gemälde „Rote Kreuze - dithyrambisch“. Sie gelten damit als besonders 'typisch' für das Werk. Andere gehören zu zentralen Serien im Werk des Künstlers, wie das Bild „Zwischenraumgespenster“.

Unter qualitativen Kriterien nimmt das Kreuzigungsmotiv somit eine wichtige Rolle im Werk des Künstlers ein. Im Folgenden soll diese anhand ausgewählter Bildbeispiele genauer untersucht werden. Wie in Kap. 2.1 dargestellt, legt Lüpertz keinen Wert auf eine einheitliche künstlerische Handschrift, die das gesamte Schaffen durchdringt. Die Bildbeispiele stammen deshalb aus unterschiedlichen Perioden des malerischen Oeuvres.

³⁴⁰ Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 328).

³⁴¹ Lüpertz zit. in: Mennekes/Röhrig 1994, S. 87.

2.3. Rote Kreuze - dithyrambisch

Das Bild „Rote Kreuze – dithyrambisch“ von 1967 gehört zur ‘formalen Periode’ im Werk von Lüpertz, in der besonders vom Künstler erfundene Motive eine wesentliche Rolle spielen (Abb. 37). Das Wort „dithyrambisch“ im Bildtitel kann dabei als Bezeichnung dieser Werkphase gesehen werden. In dieser Zeit entstehen keine Kreuzigungen. Jedoch malt der Künstler unzählige Kreuze, die wie in diesem Bild, Assoziationen zu einem Kruzifix hervorrufen.



Abbildung 37
Markus Lüpertz
Rote Kreuze – dithyrambisch, 1967

Auf dem schmalen Hochformat des Bildes ist eine grüne Wiese abgebildet, die zwei Drittel der Landschaft einnimmt. Das obere Drittel des Gemäldes bedeckt ein stahlblauer Himmel. Auf der Wiese stehen am linken Vordergrund und schräg nach hinten versetzt zwei Baumstümpfe. Ein Gartenzaun trennt nicht nur diese voneinander, sondern auch den gesamten Vordergrund vom restlichen Bild. Aus beiden Baumstümpfen ragt auf der Vorderseite ein weißes Quadrat, auf dem ein rotes geometrisches Kreuz abgebildet ist. Ungefähr auf gleicher Höhe ist jeweils ein Querbalken in den Baumstumpf eingelassen. Er ist wie die Oberkante des Stammes eingekerbt. Diese Art der Baumstümpfe kommt in der ‘formalen Werkphase’ häufig vor wie auf den Gemälden „Wäsche auf Leine“ von 1968 oder

„Segel“ von 1967. Durch die Kerbe erinnert der obere Teil an einen Hut und die Querbalken an Arme.

Obwohl kein Körper dargestellt ist, erscheinen die Baumstümpfe als Platzhalter für Menschen. Sie erinnern durch ihre Farbigkeit, die Assoziationen zu militärischer Kleidung hervorruft, an Kriegskrüppel, die in der einsamen Landschaft zurückgelassen wurden. Die Baumstümpfe stehen auch in der Tradition von Wegkreuzen.

Auffallend ist die Verdoppelung des Baumstammmotivs. Auch die Schatten, die die Motive auf der Wiese hinterlassen, sind doppelt. Auch sie bilden ein Kreuz. Die Schräge, die sich aus der Anordnung der Baumstümpfe ergibt, steht im rechten Winkel zum Zaun und würde erneut eine lateinische Kreuzform ergeben. Lüpertz betont durch diese Vervielfachung die Kreuzform. Zudem wird seine Vorliebe für die Arbeit in Serien deutlich.

Der Zaun teilt die Baumstümpfe voneinander. Wenige Jahre vor der Entstehung des Bildes wird auch Deutschland endgültig durch den Mauerbau 1961 in zwei Teile getrennt. Die Trennung in Ost und West ist Teil des Lebensalltags in Berlin, wo der Künstler zu dieser Zeit lebt.

Das weiße Quadrat mit rotem Kreuz auf den Holzkreuzen ersetzt den Christuskörper. Christus wird gleichgesetzt mit der Hilfsorganisation des „Roten Kreuzes“. Beide stehen für die Rettung der Menschen. Christus im Sinne der Erlösung der Menschen und der Hoffnung auf die Auferstehung. Das „Rote Kreuz“ symbolisiert die Rettung der Menschen im Krieg oder in Notlagen.

Die stark plastische Modellierung dieser an sich surrealen Gegenstände steht im Kontrast zu den Farbflächen aus Wiese und Himmel. Auch die Beleuchtung irritiert den Betrachter, indem sie nicht nur von rechts vorne, sondern auch von links auf die Gegenstände im Bild trifft. Trotz der malerischen Effekte im Baumstamm selbst wirkt das Gemälde insgesamt durch die Komposition und Malweise statisch und streng. Kein Pinselstrich ist auf der Wiese und im Himmel erkennbar. Trotz der eher warmen Brauntöne herrscht dadurch eine glatte, kalte und anonyme Stimmung im Bild vor. Diese Spannung zwischen warmen Farben und kalter Atmosphäre spiegelt sich in den dargestellten Motiven wieder. Das Kreuz steht für den Tod und das rote Kreuz der karitativen Hilfsorganisation für die Rettung. Es stehen sich also Lebenszerstörung und Lebensbejahung gegenüber.

In der Verbindung der Kreuzigung Christi mit dem roten Kreuz der Hilfsorganisation erinnert das Werk von Lüpertz an die Plastik „Kreuzigung“ 1962/63 von Joseph Beuys. Auch sie thematisiert durch die Darstellung eines roten geometrischen Kreuzes das Leiden Christi im Zusammenhang mit Krieg und Rettung (Vgl. Kap. 1.3).

2.4 Triptychon - Beweinung/Kreuzigung

Das Triptychon „Beweinung/Kreuzigung“ entsteht 1984 (Abb. 38). Zu dieser Zeit fertigt Lüpertz mehrere Triptychen. Darunter steht besonders das Kunstwerk „Harlekin mit Raucher, Harlekine mit Schrank, Napoleon“ von 1984 stilistisch und thematisch dem Triptychon „Beweinung/Kreuzigung“ nahe. In dieser Werkphase setzt sich Lüpertz mit Künstlern der Klassischen Moderne, wie Pablo Picasso, auseinander. Der Harlekin ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv. Laut Erika Rödiger-Diruf wird Lüpertz durch das Gedicht „Gebet an Pierrot“ von Albert Giraud sowie die Vertonung des Gedichtzyklus „Pierre lunaire“ durch Arnold Schönberg zur Fertigung der Triptychen inspiriert. Die Harlekin-Pierrot-Thematik bilde vielfache Möglichkeiten, die Konflikte der bürgerlichen Gesellschaft zu reflektieren.³⁴² Meist identifizieren sich die Künstler mit dieser tragisch-komischen Figur, die von der Umwelt unverstanden bleibt. In der Kunstgeschichte wird der Clown damit zu einem Symbol für das Künstlertum.



Abbildung 38
Markus Lüpertz
Beweinung/Kreuzigung, 1984

Die Mitteltafel der „Kreuzigung“ ist etwas breiter als die Flügel. Die Darstellungen auf den einzelnen Tafeln ergeben zusammen ein Bild und sind nur durch die Rahmen der einzelnen Leinwände getrennt. Lüpertz löst sich damit von der strengen Form der Dreiteilung. Der Titel „Kreuzigung“ ist irreführend, da auf dem Bild kein Kreuz abgebildet ist. Vielmehr sieht man auf jeder Tafel eine Halbfigur. Die Figuren bestehen aus Melonenscheiben, Kegeln,

³⁴² Vgl. Rödiger-Diruf, Erika (1991): Markus Lüpertz „Pierre lunaire“, in: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 38.

Rauten, Flecken und Kreisen. Sie sind deshalb kaum zu erkennen. Die Zerstückelung der Gestalten in Einzelteile erinnert an die kubistische Phase von Pablo Picasso. Lüpertz abstrahiert hier seine Darstellung somit nicht durch Reduktion, sondern durch eine Zusammenführung einzelner Gegenstände, die inhaltlich nicht zusammengehören.

Im Zentrum steht eine Figur mit Hut und rot-orange farbenem Umhang. Sie hält einen grüngelben Gegenstand im Arm. Der Kopf ist gesenkt. Die Figur erinnert aufgrund der Kleidung und der roten Nase an einen Harlekin. In Verbindung mit dem Triptychon „Harlekin mit Raucher, Harlekine mit Schrank, Napoleon“ können auch Assoziationen zu Napoleon als gescheitertem Helden hervorgerufen werden. Rechts neben dieser Figur wächst eine kleine Palme aus einer Nussschale.

Auf der rechten Seitentafel befindet sich eine weitere Figur. Sie ist wesentlich kleiner als die Übrigen. Ihr mit grauen Elementen bedeckter Körper erinnert an die Rüstung eines Ritters. Die Figur streckt scheinbar zum Beten die gefalteten Hände in die Mitteltafel.

Auf dem linken Bild sieht man einen Mann, dessen Kopf auf die Seite hängt. Die Haltung erinnert an den erhängten Mann auf dem Bild „Die Nacht“ von Max Beckmann aus den Jahren 1918-1919. Zwei weitere Gesichter erscheinen unterhalb dieses Kopfes. Die Figuren beider Seitentafeln weisen durch ihre Haltung auf die Mitte, sodass das Mittelbild betont wird.

Dunkle, satte Brauntöne bestimmen die Farbigkeit des Triptychons. Gelbe und orangefarbene Akzente durchbrechen diese Dunkelheit. Die düstere Atmosphäre und die merkwürdigen Formen, aus denen die Figuren gebildet sind, stehen im Kontrast zur Darstellung von Harlekinen, die eigentlich fröhliche Gestalten sind. Lüpertz stellt sich damit bewusst in die Tradition der Harlekinbilder von Picasso und Beckmann, deren Clowns und Harlekine auch meist tragische Gestalten darstellen. Er knüpft damit an die Vorstellung der Welt als großes Theater, der Menschen als marionettenhafte Schauspieler, an. Eine Selbstdarstellung als Harlekin ist jedoch auszuschließen, da sich Lüpertz als ‘Malerfürst’ und nicht als tragische Clownfigur sieht.

Wie der zweite Titel „Beweinung“ andeutet, handelt es sich bei dem Triptychon nicht um die Darstellung der Kreuzigungsszene, sondern um die Trauernden, die dieser beiwohnen. Diese Trauer kommt in der dunklen Farbigkeit zum Ausdruck. Nach der christlichen Tradition befinden sich unter dem Kreuz Maria und Johannes sowie Maria Magdalena. Zudem werden unter dem Kreuz häufig die Soldaten abgebildet. Eine Zuordnung der Figuren lässt das Bild jedoch nicht zu.

Auch Francis Bacon, dessen Werk Lüpertz sicherlich kennt, hat bereits in seinem Triptychon „Drei Figuren am Fuße einer Kreuzigung“ von 1944 den Fokus vom zentralen Geschehen auf die Klagenden gerichtet. Damit verschiebt sich die zentrale Botschaft der Kreuzigung Christi von der Erlösung der Menschen auf deren Leid und untergräbt folglich den christlichen Heilssinn.

2.5 Ich war in einem Land, in dem die Schmetterlinge gekreuzigt wurden

Das Triptychon „Ich war in einem Land, in dem Schmetterlinge gekreuzigt wurden“ entsteht 1985 (Abb. 39). Den Titel erhält das Kunstwerk erst nach der Fertigstellung. Die Entstehung des Triptychons wird durch die Fertigung einer Skulptur, der Lüpertz einen Flügel ansetzt, ausgelöst. Ihn fasziniert die dadurch entstandene Transparenz.³⁴³ Das daraus resultierende Kunstwerk hat einen ganz anderen Charakter als das ein Jahr zuvor gefertigte Triptychon „Kreuzigung/Beweinung“.



Abbildung 39
Markus Lüpertz
Ich war in einem Land, in dem die Schmetterlinge gekreuzigt wurden, 1985

Im Zentrum des Mittelbildes steht ein Kruzifix, das heißt ein Kreuz an dem ein Schmetterling hängt. Die Seitenflügel zeigen die Schmetterlingsflügel und nur je eine Hälfte des Kreuzes. Lüpertz hebt durch diese Parallelisierung ‘Altarflügel-Schmetterlingsflügel’ die Anlehnung an den Flügelaltar hervor. Auch die Seitenflügel sind knapp halb so groß wie die Innentafel, wodurch eine Annäherung an den mittelalterlichen Flügelaltar erreicht wird.

Auf der Mitteltafel hängt an einem lateinischen Holzkreuz ein Schmetterling. Der Schmetterling besteht nur aus Farbflächen. Die Plastizität ist stark reduziert. Farbspritzer auf dem Bild lassen vermuten, dass der Malvorgang schnell und dynamisch war. Der Schmetterling ersetzt gewissermaßen den Christuskörper, wobei ohne den Hinweis auf einen Schmetterling im Titel des Bildes die Darstellung auch als Kleidungsstück, beispielsweise eine Weste, gedeutet werden könnte. Der Schmetterling ist körperlos. Er besteht folglich nur aus Flügeln. Dies unterstreicht umso deutlicher den Gegensatz zwischen dem filigranen Schmetterling und dem harten Holzkreuz. Der Schmetterling wirkt mit seinen dunklen

³⁴³ Vgl. Mennekes/Röhrig 1994, S. 85.

Konturen wie gezeichnet. Er ist transparent angelegt. Das Kreuz wirkt dagegen formal und starr. In diesen Kontrasten kommen die Zerbrechlichkeit sowie der Gegensatz von Tod, symbolisiert durch das Kreuz, und Leben, dargestellt durch den Schmetterling, zum Ausdruck.

Auch im Titel wird der im Bild angelegte Gegensatz deutlich. Der Titel verleiht dem Bild eine poetische Komponente. Er steht laut Lüpertz zwischen sentimentalem Anspruch von Poesie und strenger Komposition von Malerei.³⁴⁴ Man erwartet bei dem ersten Teil des Titels eine Traumwelt. Der zweite Abschnitt des Satzes zerstört diese schöne Vision.

Der Schmetterling kann in der christlichen Tradition erstens für den Geist und die Auferstehung stehen und zweites Vergänglichkeit und Eitelkeit symbolisieren.³⁴⁵ Er kommt nie in Verbindung mit der Kreuzigung Christi vor. Zwei alte ikonographische Symbole verschmelzen hier zu einer neuen Bildfindung.

In antiken Mythen steht der Schmetterling für die Seele.³⁴⁶ Er symbolisiert bis heute die natürliche Pracht und den Reichtum an Farben und Formen. Er steht für Leichtigkeit und Lebensfülle. Dieser kulturelle Hintergrund ist Lüpertz durchaus bewusst. Dennoch will sich Lüpertz nicht auf eine eindeutige Aussage festlegen. Die Darstellung des Schmetterlings ist keineswegs farbenfroh. Der Schmetterling als Symbol der Lebensfülle und des Reichtums wird gekreuzigt und damit vernichtet. Diese Überlegung steht in Einklang mit Lüpertz Meinung, dass unsere Gesellschaft durch das Zurückdrängen traditioneller Werteordnungen in einer Zeit des Verfalls, der Nivellierung der Kulturszene, lebt. Kulturelle Vielfalt werde nicht mehr gelebt.³⁴⁷ Lüpertz bringt in diesem Bild somit seine Kritik über die derzeitige gesellschaftliche Entwicklung zum Ausdruck.

Die Verbindung zwischen Schmetterling und Kreuzform stellt Lüpertz bereits im Bild „Harlekin (Ballspieler)“ von 1984 her. Der Harlekin wird hier in eine kreuzförmige Leinwand gepresst. Um den Kopf bzw. um den Hut des gekreuzigten Harlekins fliegen Schmetterlinge. Die Schmetterlinge als Symbol der Seele werden in den Kontext des Todes und der Wiederauferstehung eingebettet. In Verbindung mit dem ballspielenden Harlekin können sie für Verspieltheit und Leichtigkeit stehen. Das Gemälde verbindet die beiden zuvor untersuchten Werke, das Schmetterlings-Triptychon mit dem der Harlekine im Kreuzigungs-Triptychon.

³⁴⁴ Vgl. Mennekes/Röhrig 1994, S. 85.

³⁴⁵ Vgl. Becker 1992: Udo Becker, *Lexikon der Symbole*, Köln 1992, S. 261.

³⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 260.

³⁴⁷ Vgl. Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 333).

2.6 Golgatha

In den 90er-Jahren reduziert Lüpertz die Plastizität der dargestellten Motive weiter, sodass die Bilder abstrakter wirken. Zu dieser Zeit entsteht das Gemälde „Golgatha“ (Abb. 40). Es ist bis heute das letzte figurative Werk zur Kreuzigungsthematik.



Abbildung 40
Markus Lüpertz
Golgatha, 1993

Auf dem Querformat sieht man in einer Landschaft aus grünen, gelben, braunen und blauen Feldern einen Knaben zwischen drei Kreuzen wandeln. Im Vordergrund, aus dem Zentrum nach links versetzt, dominiert das Bild ein schwarzes Kreuz. Anstelle eines Körpers ist jedoch eine Windrose am Mast befestigt. In ihren durchsichtig schimmernden Flügeln spiegeln sich die bunten Felder der Umgebung. Wie das mittlere Kreuz wirken auch die zwei Kreuze im Hintergrund durch ihre schwarze Farbgebung und weißen Schattierungen wie verkohlte Baumstämme. Die aufcollagierten Ecken geben dem Bild einen ovalen Umriss, der mit der horizontalen Staffelung der Kreuze kontrastiert. Die Darstellung des kleinen Jungen, sowie die Bildränder erscheinen unfertig. Sie sind zeichnerisch angelegt. Die Darstellung wirkt durch den Knaben und die Kreuze teils gegenständlich und durch die Farbfelder teils abstrakt. Trotz den hellen, freundlichen Farben, wie Hellblau und Gelb, wirkt das Bild aufgrund seiner schwarzen Grundierung düster. Der liebeliche Knabe mit ‘Kulleraugen’ scheint unberührt von dieser bedrohlichen Stimmung. Die Unschuld des Kindes kontrastiert mit dem Tod, der durch

die Kreuze symbolisiert wird. Laut Armin Zweite könnte der Junge als Zitat aus einem Bild von Nikolas Poussin übernommen worden sein.³⁴⁸

Zweite sieht in der Landschaft ein Totenfeld. Die Farbflächen hätten Zwickel und erinnern ihn an die Form der „Dithyrambe“ sowie an Knochen, die in dieser Werkphase ein Leitmotiv bilden.³⁴⁹ Die Auseinandersetzung mit der Jugend und deren Vergänglichkeit wird in diesem Bild folglich durch die Farbstimmung und die dargestellten Motive deutlich.

Die Komposition erinnert Zweite auch mit der Durchdringung von horizontalen und vertikalen Elementen und den aufragenden Balken vage an Mondrians „Pier und Ocean“-Bilder.³⁵⁰ Es wird deutlich, dass Lüpertz in diesem Bild ganz unterschiedliche Assoziationen beim Betrachter hervorrufen möchte.

Eine weitere Verwirrung bewirkt der Titel „Golgatha“. Auf dem Gemälde sind zwar drei Kreuze abgebildet, aber die Darstellung orientiert sich keineswegs an christlichen Kreuzigungsdarstellungen. Der Leib Christi ist durch einen Propeller oder eine Windrose ersetzt. Dennoch geht es, wie Zweite zeigt, nicht um eine blasphemische Paraphrase, sondern um das Bild gewordene Eingeständnis, dass sich religiöse Vorstellungen in etwas Beliebiges verwandeln können.³⁵¹ Zweite sieht die Mehrdeutigkeit des Bildes im Weltverständnis von Lüpertz begründet, wonach es keine Orientierungsmaßstäbe mehr gibt, nachdem alle großen Systementwürfe der Vergangenheit sich als haltlos erwiesen hätten.³⁵²

Dennoch lässt sich das Bild anhand der christlichen Ikonographie deuten. Auf christlichen Madonnen-Bildern sitzt häufig der Jesusknabe auf dem Schoß der Mutter und hält ein Kreuz in den Händen. Er deutet bereits auf die künftige Kreuzigung und die damit verbundene Erlösung der Menschen hin. Auch im Gemälde von Lüpertz ist der kleine Knabe ein ‘Sehender’, der den bevorstehenden Tod vorausahnt. Die Vorstellung einer ‘Vision’ könnte Lüpertz dadurch angedeutet haben, dass der Junge und die Kreuze sich durch ihren unterschiedlichen Malstil in verschiedenen Zeitebenen befinden.

Die Interpretation bleibt trotz dieses Deutungsversuchs offen. Das Bild ist bewusst rätselhaft, wie es Lüpertz selbst fordert: „Ein Bild muss ein unlösbares Geheimnis bleiben.“³⁵³

³⁴⁸ Vgl. Zweite 1996, S. 77.

³⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 77.

³⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 77.

³⁵¹ Vgl. Ebd., S. 77.

³⁵² Vgl. Ebd., S. 77.

³⁵³ Lüpertz zit. in: Amman 2005, S. 40.

2.7 Leitmotive im Werk von Markus Lüpertz

Lüpertz pflegt ein ganzes Repertoire an Motiven. Das Kreuzigungsmotiv ist dabei nur eines, das der Künstler immer wieder aufgreift. Neben dem 'dithyrambischen Kapitell' tauchen besonders die 'deutschen Motive' wie Helme, Ähren oder Schnecken in einem gewissen Zeitraum auf.

Kreuze gehören zu den am häufigsten verwendeten Symbolen. Sie kommen im gesamten Schaffen des Künstlers vor.³⁵⁴ Der Künstler greift neben Kreuz und Kreuzigung aber auch weitere christliche Themen auf, was allein aufgrund der Bildtitel deutlich wird.³⁵⁵ Teilweise entstehen zu den Themen ganze Serien wie die fünf Bilder zum Thema „Vertreibung aus dem Paradies oder der Erzengel haut auf den Tisch“ von 1982. Jedoch werden diese Motive nicht in allen Schaffensperioden aufgegriffen, sondern finden wie die Kreuzigungsthematik verstärkt in den 80er-Jahren Verwendung.

Häufig malt Lüpertz den Totenschädel. Das Vanitassymbol taucht ab den 80er-Jahren bis heute in seinem Werk auf. Die Varianten reichen vom schlichten menschlichen Schädel über theatralische Versionen.³⁵⁶ Wie bei dem Kreuzigungsmotiv scheint die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod die Darstellung ausgelöst zu haben.

Aus der Motivik anderer großer Religionen bedient sich Lüpertz nicht. Er greift allerdings auf Figuren der griechischen Mythologie zurück, wie den Dädalus-Zyklus. Vor allem im bildhauerischen Schaffen bedient sich Lüpertz mythologischer Figuren.³⁵⁷ Er weicht bei der Darstellung bewusst vom klassischen Schönheitsideal der Götter ab, indem er die Oberflächen zerfurcht und Körperproportionen unstimmig darstellt.

³⁵⁴ Vgl. u.a. die Gemälde „Traum des Künstlers oder Malermoritat“ von 1991/92, „Kreuz“ von 1984 oder „Kreuz“ von 1985, „Vier Kreuze - dithyrambisch II“ von 1972, „Ohne Titel / zu: Babylon – dithyrambisch“ von 1975.

³⁵⁵ Vgl. u.a. „Apokalypse“ von 1974, „Paradies“ von 1997, „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ von 1988, „Babylon“ von 1975, „Der heilige Franziskus verhindert die Vernichtung der Ratten“, „Judith“ von 1995, „Die fünf Wunden Christi“ von 1983 oder „Engelsturz“ von 1988.

³⁵⁶ Vgl. die Ausstellung „Markus Lüpertz – Skulls“, Akademie-Galerie Düsseldorf, 24. April bis 21. Juni 2009.

³⁵⁷ Vgl. „Athena“ von 2002, „Paris“ von 2002, „Merkur“ von 2005, „Amor und Psyche II“ von 1978 oder „Eurydike“ von 1978.

2.8 Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse

Lüpertz sieht sich in der katholischen Tradition und damit der christlichen Kultur verwurzelt.

„Es gibt zwei große Provokationen, die ich immer anbringe: Entweder ich sage, ich sei bekennender Katholik, oder ich sage, ich sei ein Genie. So aggressiv diese Äußerungen klingen, so sehr stehe ich doch mit tiefem Ernst hinter ihnen.“³⁵⁸

Lüpertz ist zwar bekennender Katholik, in dem Interview, das ich mit dem Künstler im Mai 2009 führte, wird allerdings deutlich, dass er eine eigene Definition des Glaubens hat:

„Mich interessiert vielmehr der Katholizismus und das ganz direkt an den Vatikan, an den Papst gebunden, der für die westliche Hemisphäre von Menschen eine durchaus vertretbare Form des Glaubens vermittelt. Ich weiß gar nicht, ob ich jetzt unbedingt gottgläubig bin. Ich glaube vielmehr an die Menschen.“³⁵⁹

Lüpertz glaubt an eine höhere Macht, an einen Gott, der den Menschen einen Lebenssinn gibt. Er sieht diesen in der geistigen Erweiterung des Einzelnen. Er selbst benötigt Gott nur zum Beten, zum Zwiegespräch. Die christliche Religion diene für ihn als Form der Kommunikation. Sie gebe den Menschen Regeln und Werte des Umgangs miteinander. Auch den Glauben an ein Jenseits, wie es die christliche Lehre vermittelt, hält er prinzipiell für sinnvoll. Er selbst glaubt jedoch nicht daran. Für ihn ist das Diesseits, das heißt die Lebensgestaltung durch den Menschen ausschlaggebend. „Das ist eine Art der Hingabe, aber nicht ans Jenseits, sondern ans Leben.“³⁶⁰

Hoffnung und Glaube bezieht er damit nur auf sich selbst. Das Gute erfährt der Mensch somit nicht durch eine übergeordnete Macht, sondern er muss es sich selbst erarbeiten. Von diesem Gottverständnis abgeleitet sieht Lüpertz auch die Aufgabe des Künstlers:

„Und da sehe ich auch den Künstler in seiner Eigenschaft als Engel oder als Mann, der dem lieben Gott geholfen hat, die Welt zu schaffen. Denn alles, was wir in unserer Umwelt sehen, werden wir nur über Bilder begreifen können.“³⁶¹

Dem Künstler kommt damit eine zentrale Funktion in der Gesellschaft zu. Er ist nicht nur Spiegel und Garant für den intellektuellen Stand der Gesellschaft, sondern durch ihn verewigt sie sich auch. Der Künstler ist damit zugleich Schöpfer. Darüber hinaus weist Lüpertz der Kunst sogar eine göttliche Dimension zu.³⁶² Lüpertz' Werke, besonders die Bilder mit

³⁵⁸ Lüpertz zit. in: Mennekes/Röhrig 1994, S. 87.

³⁵⁹ Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 324).

³⁶⁰ Ebd. S. 325.

³⁶¹ Ebd. S. 324.

³⁶² Vgl. Ebd. S. 324.

christlichen Motiven, sind somit nicht von seiner Einstellung zu Religion und Kunst zu trennen. Trotz der subjektiven Auslegung des Katholizismus durch Lüpertz bleibt der Künstler in seiner Malerei dem Christentum verbunden. Er verwendet keine Symbole anderer Religionen.

Das Kreuz ist laut Lüpertz für die westliche Welt ein vertrautes Kulturgut, weshalb man mit ihm eine ganz bestimmte Atmosphäre erzeugen kann. Das Kreuz stehe für den Menschen. Es diene ihm als Ersatz, um nicht den Menschen malen zu müssen.³⁶³ Für Lüpertz ist das Kreuz vor allem eine Form und dient der Raumaufteilung. Die Auseinandersetzung mit dem Kreuz ist eng verbunden mit der Kreuzigung. Der Künstler unterscheidet zwischen diesen Motiven nicht: „Kreuz und Kruzifix ist eins, weil manchmal hängt dann etwas dran. Das ist durchaus denkbar, aber das muss nicht unbedingt Jesus sein. Das kann alles Mögliche sein.“³⁶⁴ Eine Vielschichtigkeit und damit die Freiheit der Interpretation sind Lüpertz wichtig, für die er als Künstler jedoch nicht verantwortlich ist.³⁶⁵ Lüpertz beschäftigt sich intensiv mit Themen, wie der Kreuzigung, und diese Auseinandersetzung fließt unbewusst in seine Kunst ein:

„Themen sind Bildungsparallelen. Also ich habe mich sehr mit der Bibel beschäftigt. Ich finde die Geschichten schön. Dann habe ich atmosphärische Bilder gemalt, die für mich das dann darstellen.“³⁶⁶

Lüpertz löst sich somit von den ikonographischen Vorgaben. Er will nicht die biblische Beschreibung der Kreuzigung Christi illustrieren, sondern Atmosphären schaffen. Ausgangspunkt der Bilder ist zwar damit nicht ein bestimmtes Thema, dennoch ist die gängige Meinung in der Rezeption von Lüpertz' Werk, in der behauptet wird Motive bzw. Inhalte wären nebensächlich, nur bedingt richtig.³⁶⁷ Um Atmosphären zu schaffen, benutzt der Künstler bekannte Motive, die aus Sicht des Betrachters inhaltliche Bedeutungen haben.

Wie die Darstellung der Kreuzigung setzt auch diejenige des Kreuzes bereits im Frühwerk ein und ist bis heute aktuell. „Heute hat es für mich eine hohe Aktualität. Es ist auch ein Zeichen des Protests gegen den aktuellen Glaubensverlust und die um sich greifende

³⁶³ Vgl. Mennekes/Röhrig 1994, S. 87.

³⁶⁴ Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 328).

³⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 326.

³⁶⁶ Ebd. S. 326.

³⁶⁷ In der Rezeption des Werks hat sich behauptet: „Lüpertz macht etwas, das keine Bedeutung hat, indem er Bedeutung durch Malerei zersetzt.“ Kneubühler 1977, S. 103.

Kulturlosigkeit.³⁶⁸ Lüpertz' Rückgriff auf die Tradition ist somit auch ein Instrument gegen den vermeintlichen Verlust der Kultur, für die er sich als Hochschuldirektor immer wieder einsetzt. Das Kreuzigungsmotiv ist dabei ein Werkzeug, um an die traditionelle Malerei anzuknüpfen. Die Verwendung der Kreuzigung als bedeutendes Symbol unserer Kultur, der christlichen Religion und der Kunstgeschichte wird damit vergleichbar mit seiner Orientierung an klassischen Künstlern wie Nicolas Poussin und der Verwendung traditioneller Genre. Das Motiv taucht deshalb auch vermehrt in den 80er-Jahren auf. Die christliche Bedeutung der Kreuzigung Christi spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Der Künstler glaubt nicht an die Erlösung durch den Kreutod und die Auferstehung. Er ist vielmehr überzeugt von der Selbsterlösung des Menschen.

Die Kreuzigung kann im Bild dargestellt sein wie auf dem Triptychon „Ich war in einem Land, in dem die Schmetterlinge gekreuzigt wurden“ oder auf sie wird durch den Bildtitel verwiesen wie bei dem Werk „Kreuzigung/Beweinung“. Stets ruft das Motiv oder der Titel Assoziationen zur christlichen Kreuzigung beim Betrachter hervor. Lüpertz lädt das Bild damit bewusst auf und steigert seine Bedeutung, da das Kreuzigungsbild ursprünglich eines der wichtigsten Andachtsbilder in der christlichen Kirche war. Die Kreuzigung als Bildmotiv wird von ihm zwar säkularisiert, das Kunstwerk behält jedoch seine religiöse, göttliche Funktion, da Lüpertz seine Kunst im Auftrag des Schöpfers sieht.³⁶⁹ Damit wird die Diskrepanz zwischen der Funktion des Bildes und des Motivs deutlich.

Die Kreuzigungsdarstellungen sind in ihrer Art sehr unterschiedlich, auch wenn sie in kurzem Abstand hintereinander entstanden sind. Der Gekreuzigte kann eine menschliche Figur sein wie auf dem Kruzifix „Der Gekreuzigte“ von 1983 oder ein Tier darstellen wie auf dem Triptychon „Ich war in einem Land, in dem die Schmetterlinge gekreuzigt wurden“ von 1985. Die Christusfigur wird aber auch ganz ersetzt durch eine Windrose wie auf dem Gemälde „Golgatha“ von 1993 oder durch das Zeichen der Hilfsorganisation des Roten Kreuzes auf dem Bild „Rote Kreuze – dithyrambisch“ von 1967. Auch wenn Lüpertz einigen Werken den Titel „Kreuzigung“ gibt, ist auf keinem Bild die traditionelle Komposition einer Kreuzigungsszene dargestellt. Allein auf dem Triptychon „Kreuzigung/Beweinung“ thematisiert der Künstler die Trauernden unter dem Kreuz.

Trotz dieser unterschiedlichen Herangehens- und Darstellungsweise der Kreuzigungsthematik steht in allen Bildern neben der Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte nach Aussage des Künstlers die Beschäftigung mit dem eigenen Tod im Vordergrund. Hierbei geht es aber

³⁶⁸ Lüpertz zit. in: Mennekes/Röhrig 1994, S. 87.

³⁶⁹ Vgl. Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 344)

nicht um die Angst vor der Vergänglichkeit des Lebens, sondern im Gegenteil um eine Lebensbejahung.³⁷⁰ In den Bildern selbst ist dies nicht nachvollziehbar.

Auch die Künstler im direkten Umfeld von Lüpertz, Georg Baselitz, Jörg Immendorff, A. R. Penck oder Eugen Schönebeck, die ebenfalls von der Galerie Michael Werner vertreten werden, setzen sich mit der Kreuzigung Christi in ihrer Malerei auseinander.

Georg Baselitz fertigt 1983 das Gemälde „Tanz ums Kreuz“, auf dem ein Kruzifix abgebildet ist. Jörg Immendorff malt 1985 eine Kreuzigungsszene in einer Art Teufels-Küche. Der Gekreuzigte auf dem Bild „Je vous salue Maria“ erinnert dabei an Adolf Hitler.³⁷¹

A. R. Penck schafft mehrere Bilder mit Kreuzzeichen. Eugen Schönebeck, der zusammen mit Georg Baselitz die Pandömischen Manifeste erarbeitet, beschäftigt sich in seiner kurzen Künstler-Laufbahn in den 60er-Jahren äußerst intensiv mit dem Kreuzigungsmotiv. Die Beschäftigung dieser Künstler mit der Kreuzigung beschränkt sich jedoch meist auf wenige Gemälde, weshalb das Werk von Lüpertz durchaus eine Ausnahme bildet.

Es kann festgehalten werden, dass Lüpertz der Kreuzigung eine wichtige Bedeutung in seinem Oeuvre einräumt. Einige Kunstwerke mit Kreuzigungen bzw. Kruzifixen wurden durch bedeutende Ausstellungen publik gemacht und diese so auch von kunsthistorischer Seite gewürdigt. Lüpertz schuf bislang rund siebzehn Gemälde und mehrere Kreuzwegstationen mit Darstellungen der Kreuzigung bzw. des Kruzifixes.³⁷² Die Kreuzigung ist damit ein zentrales Motiv im künstlerischen Werk von Lüpertz.

Neben der Auseinandersetzung mit dem Kreuzigungsmotiv fällt seit einigen Jahren auf, dass die Künstler dieser Generation häufig für die Fertigung von Kirchenfenster beauftragt werden. Gerhard Richter schafft im Jahr 2007 Farbmosaike für das Südquerhaus des Kölner Doms. Markus Lüpertz fertigt bereits 1989/90 fünfzehn Kirchenfenster für den Chor der gotischen Kathedrale Nevers, 2005 bis 2009 mehrere Kirchenfenster zur Machabäer-Legende in St. Andreas in Köln und 2008 ein Fenster für die Kapelle des Stiftungsklinikums Mittelrhein bei Koblenz. Sigmar Polkes Entwürfe gewinnen 2006 den Wettbewerb für Fenster im Großmünster in Zürich. Die Auftragsvergabe zeigt das Bemühen und die Öffnung der

³⁷⁰ Vgl. Interview mit Markus Lüpertz, Mai 2009 (Anhang S. 334).

³⁷¹ Vgl. Kat. Berlin 2003: *Jörg Immendorff Aualand*, Ausst. Kat. hrsg. v. CFA-Berlin 2003, S. 30/31.

³⁷² Quantitativ haben die Bilder mit dem Kreuzigungsmotiv im Verhältnis zum gesamten Oeuvre kaum Bedeutung.

Kirchen, Kontakt zur zeitgenössischen Kunst herzustellen und diese wieder in den Kirchenraum zu integrieren.

3. Bernhard Heisig – Das Kruzifix als Antikriegssymbol

3.1 Einführung

Bernhard Heisig gehört neben Werner Tübke, Willi Sitte und Wolfgang Mattheuer zu den führenden Repräsentanten der DDR-Malerei.³⁷³ Er ist einer der wichtigsten deutschen Maler der Nachkriegskunst³⁷⁴ und gilt als Vertreter und Mitbegründer der „Leipziger Schule“.³⁷⁵

Heisig übt nicht nur durch die hohe Qualität seines Werkes, sondern auch durch die langjährige Lehr- und Rektorentätigkeit in Leipzig, als Leiter einer Meisterklasse an der Akademie der Künste in Berlin und durch seine kulturpolitische Arbeit in verschiedenen Gremien des Verbandes Bildender Künstler Einfluss auf die Entwicklung der Kunst der DDR aus.

Biographisches

Bernhard Heisig und sein künstlerisches Werk werden sowohl durch das totalitäre Regime der DDR und dessen Kunstpolitik geprägt, als auch durch den Nationalsozialismus. Am 31. März 1925 in Breslau geboren und nach einer Ausbildung als Gebrauchsgrafiker bei Wilhelm Rall und Eberhard Holscher meldet sich Heisig mit 16 Jahren freiwillig zur Waffen-SS. Seinem Wunsch entsprechend wird er der „12. SS Panzerdivision Hitlerjugend“ zugeteilt. Er nimmt an den Kämpfen der Invasionsfront teil (Ardennenschlacht).³⁷⁶ Während der Verteidigung seiner Heimatstadt Breslau wird er verletzt und kommt 1945 in ein russisches Lazarett. Nach dem Krieg arbeitet Heisig als Grafiker in verschiedenen Orten in der Sowjetischen Besatzungszone.³⁷⁷

1949 besucht Heisig die Kunstgewerbeschule in Leipzig, wechselt aber kurz darauf an die Akademie der grafischen Künste in die Klasse von Walter Münze und später zu Max

³⁷³ Heisig stellt zum Beispiel 1977 auf der Documenta 6 in Kassel, den Zeitvergleich Ausstellungen 1984 und 1988 aus. Er wird im Westen als DDR-Staatskünstler wahrgenommen und gemeinsam mit seinen Maler-Kollegen abfällig als „Viererbände“ bezeichnet.

³⁷⁴ Heisig wird beispielsweise neben Georg Baselitz, Sigmar Polke, Gerhard Richter und Günther Uecker für die Ausgestaltung des Deutschen Reichstages 1998 nominiert.

³⁷⁵ Zur Leipziger Schule gehören in der ersten Generation Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke. Sie haben an der Hochschule für Grafik und Buchkunst studiert und sind dann dort als Lehrer tätig. Vgl. Hofmann 1997: Dieter Hofmann, *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, hrsg. v. Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Nürnberg/Leipzig 1997, S. 12.

³⁷⁶ Vgl. Mühlhaupt 1990: Freya Mühlhaupt, Regisseur großer Bildstoffe. Der Maler Bernhard Heisig, in: *Kunst in der DDR*, hrsg. v. Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Leck 1990, S. 379.

³⁷⁷ Vgl. Gillen/Heim/Kaiser 2005: Eckhart/Tino/Paul Gillen/Heim/Kaiser, Wir glaubten alle, da muss noch was kommen...Stichworte zu einer Biografie, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S. 310.

Schwimmer. Er tritt der SED bei und wird 1950 Mitglied des Verbandes Bildender Künstler der DDR. Heisigs Studienzeit fällt zeitlich zusammen mit dem ‘Kampf gegen den Formalismus’. Die Künstler werden aufgefordert, sich an realistischen Vorbildern des 19. Jahrhunderts und an der sozialistisch-realistischen Kunst der Sowjetunion zu orientieren. Heisig bricht 1951 nach der Entlassung seines Lehrers Max Schwimmer das Studium ab.³⁷⁸

Bis Heisig im Jahr 1954 an die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig als Assistent zurückgeholt wird, arbeitet er erneut als freier Grafiker.³⁷⁹ Ziel seiner Anstellung ist, den künstlerisch-qualitativen ‘Substanzverlust’,³⁸⁰ der durch die Formalismus-Debatte ausgelöst wurde, auszugleichen.³⁸¹ Zwei Jahre später wird er zum Dozenten und Leiter einer Fachklasse für Grafik ernannt.

1961 wird Heisig für drei Jahre Rektor und Professor an der Hochschule in Leipzig und setzt eine Malklasse ein. Im März 1964 findet der V. Kongress des Verbandes Bildender Künstler statt, auf dem Heisig aufgrund seines kritischen Vortrages heftig angegriffen und als Rektor der Leipziger Hochschule abgesetzt wird.³⁸² Er kann jedoch seine Lehrtätigkeit fortführen.

1965 erregen auf der 7. Leipziger Bezirksausstellung die Werke von Tübke, Mattheuer und Heisig Aufsehen, weil sie den kunstpolitischen ‘Idealbildern’ individuell künstlerische Positionen entgegenstellen.³⁸³ 1968 kündigt Heisig seine Lehrtätigkeit an der Leipziger Hochschule aufgrund eines zunehmenden Dogmatismus in der DDR-Kunst, der jede Abweichung von den offiziellen Vorgaben als politischen Angriff wertet.³⁸⁴

Ende der 60er- bzw. Anfang der 70er-Jahre findet Heisig trotz der Kritik, die ihn als destruktiv und morbid bezeichnet, zunehmend offizielle Anerkennung.³⁸⁵ In den 70er-Jahren steigt er zu einem der bedeutendsten Maler der DDR auf. Ihm werden zahlreiche Preise

³⁷⁸ Vgl. Gillen/Heim/Kaiser 2005, S. 312. Während der Jahre 1952 und 1953 befürwortet Heisig die politische und gesellschaftliche Entwicklung in der DDR. Die soziale und historische Verantwortung, die den Künstlern zugesprochen wird, bestimmt sein Selbstverständnis. Im Jahr 1951 heiratet Heisig seine erste Frau, die Modestudentin Heisig-Eisler. Seine Söhne Johannes und Walter werden 1953 und 1954 geboren.

³⁷⁹ Vgl. Kat. Köln 1998a: *Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten*, hrsg. v. Ernst Walter Brüggemann und Rüdiger Küttner, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/Patricia Ferdinand-Ude/Joachim Fest/Bernhard Heisig u.a., Publikation anlässlich von Ausstellungen in Bad Homburg/Wuppertal/Berlin, Köln 1998, S. 306.

³⁸⁰ Vgl. Gillen/Heim/Kaiser 2005, S. 313.

³⁸¹ Heisig nimmt seither als Teilnehmer und Jurymitglied an den Bezirkskunstausstellungen teil.

³⁸² Auf diesem Forum äußert Heisig, zusammen mit dem Bildhauer Fritz Cremer und dem Kunsthistoriker Hermann Raum, seinen Unmut über eine restriktiver gewordene Kulturpolitik und ihre fragwürdigen künstlerischen Ergebnisse – obwohl sie im Grundsatz die ideologische Anbindung der Kunst und ihren gesellschaftlichen Auftrag bejahen. Vgl. Mühlhaupt 1990, S. 379.

³⁸³ Ihnen wird die „Preisgabe realistischer Positionen“, „Geschichtspessimismus“ und „Subjektivismus“ vorgeworfen. Vgl. Mühlhaupt 1990, S. 380.

³⁸⁴ Vgl. Gillen/Heim/Kaiser 2005, S. 321.

³⁸⁵ Heisigs Bild „Brigadier“ von 1969/70 wird positiv bewertet und findet als neues Leitbild auf der DDR-Briefmarke Verwendung. Vgl. Sager 1982: Peter Sager, Der alte Wilde, in: *Zeitmagazin*, Nr. 13, 26 März 1982, Hamburg 1982, S. 24.

verliehen, wie im Jahr 1972 und 1978 die Nationalpreise I. und II. Klasse. Mehrere Ausstellungen im In- und Ausland machen ihn einer breiten Öffentlichkeit bekannt.³⁸⁶

1976 wird er erneut zum Rektor der Leipziger Hochschule berufen und übernimmt gleichzeitig eine Fachklasse für Malerei und Grafik.³⁸⁷ Heisig gewinnt nun durch seine verschiedenen öffentlichen Ämter entscheidenden Einfluss auf die Kunstentwicklung in der DDR.

1987 gibt Heisig sein Amt als Rektor der Staatlichen Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig an seinen Schüler Arno Rink ab.³⁸⁸

Ein Jahr später stellt Heisig auf der Ausstellung „Zeitvergleich 88“ unter anderem die Werke „Christus verweigert den Gehorsam“ von 1986/87 und „Christus mit uns“ von 1987/88 aus (Vgl. Kap. 3.5).

Ende 1988 findet der X. Kongress des Verbandes Bildender Künstler statt, bei dem Heisig für Verständnis und Offenheit gegenüber den jungen Künstlern eintritt und die Kongressteilnehmer zu Toleranz auffordert. Schließlich tritt er aus Protest gegen Machtmissbrauch und Korruption in der Führungsspitze im Herbst 1989 aus der SED aus.³⁸⁹

Der Künstler zieht 1992 mit seiner zweiten Frau Gudrun Brüne nach Strodene in Brandenburg.

In den Jahren 1998 bis 1999 beginnt eine öffentlich geführte Auseinandersetzung um die DDR-Kunst. Sie wird durch die Einladung Heisigs, ein Bild für den Reichstag zu schaffen, ausgelöst.³⁹⁰

³⁸⁶ Beim VII. Kongress des Künstlerverbandes 1974 plädiert Heisig zusammen mit Willi Sitte, seinem Malerkollegen und Präsident des Verbandes Bildender Künstler, dafür, durch eine größere Zahl von Publikationen sowie durch großzügigere Reisemöglichkeiten den Künstlern den Zugang zur zeitgenössischen und modernen Kunst aus unterschiedlichen Ländern zu erleichtern. Er wird auf diesem Kongress zum Vizepräsidenten des Künstlerverbandes gewählt. Vgl. Gillen/Heim/Kaiser 2005, S. 323.

³⁸⁷ Aufgrund Heisigs Initiative wird in der Hochschule eine Galerie für Wechselausstellungen eingerichtet. Sie hat ein beachtliches Programm mit Ausstellungen über Picasso, Beuys und El Lissitzky.

³⁸⁸ Er behält sein Lehramt als Leiter einer Fachklasse und als Mentor einiger Meisterschüler, wie Neo Rauch, bis 1990. Vgl. Kat. Köln 1998a, S. 309.

³⁸⁹ Vgl. Gillen/Heim/Kaiser 2005, S. 325.

³⁹⁰ Vgl. Kat. Köln 1998a, S. 311.

Künstlerisches Werk

Heisigs Werk ist durch seine Erlebnisse während des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkrieges sowie seiner Einstellung und Überzeugung zum Sozialismus geprägt. Er hat stets die ideologische Anbindung der Kunst und den über Partei und Staat zu vermittelten gesellschaftlichen Auftrag befürwortet. Er verwahrt sich aber gegen ihre Festlegung auf bestimmte Vorbilder und auf ein vorgegebenes Regelwerk. In seiner Kunst wird der Konflikt zwischen den parteilichen Geschichtsbildern eines 'verordneten Antifaschismus' und dem Wunsch, das selbst Erlebte und Empfundene zum Ausdruck zu bringen, deutlich. Die Doppelrolle, in die Heisig mit der Zeit unweigerlich gerät, ist ihm bewusst. Er arrangiert sich zwischen Selbstbehauptung und Anpassung, zwischen erkämpfter Subjektivität, die gleichzeitig dazu führt, die starren Linien des Regimes aufzubrechen, und ein vielfach privilegierter Repräsentant des Regimes zu sein.³⁹¹ Als Rektor und als Mitglied verschiedener Gremien hat er das Profil der Malerei der DDR maßgeblich geformt. Sein Werk hat damit nicht nur eine historische Relevanz, sondern Heisig entwickelt auch innerhalb der DDR-Kunstpoltik eine eigene künstlerische Position.

Bis heute hält Heisig konsequent an der Gegenständlichkeit fest. Er gilt als Verfechter einer verantwortungsbewussten figurativen Kunst in der Tradition deutscher Spätimpressionisten wie Lovis Corinth und Expressionisten wie Max Beckmann oder Oskar Kokoschka sowie eines kritischen Realismus eines George Grosz oder Otto Dix, deren Formensprache er mit aktuellen Inhalten zu erneuern sucht. Heisig gilt dadurch als Neoexpressionist. Lothar Lang bezeichnet seine Kunst als „Expressiven Sensualismus“³⁹², da Heisig sinnbildhafte Verallgemeinerungen mit einer Direktheit des Dargestellten zu verbinden suche.

Heisig setzt sich mit allen Genres auseinander wie Landschaft, Porträt und Stilleben. Er illustriert literarische Werke und beschäftigt sich mit der Historienmalerei. Heisig verwendet Malerei, Grafik³⁹³ und Zeichnung gleichrangig und sieht darin keinen Wesensunterschied, da

³⁹¹ Heisig ist Träger des Nationalpreises und des Vaterländischen Verdienstordens und hat verschiedene leitende Funktionen inne. Mit Citroen und Reisemöglichkeiten in den Westen gehört er zu jenem Kreis der Privilegierten, die im DDR Volksmund „Transvestiten“ heißen. Vgl. Sager 1982, S. 24.

³⁹² Vgl. Pachnike 1985: Peter Pachnike, Bernhard Heisig, in: *Bernhard Heisig. Malerei. Graphik, Zeichnungen*, hrsg. v. Museum für Bildende Künster Leipzig, Ausst. Kat. Leipzig 1985, S. 13.

³⁹³ 1953 bis Ende der 60er-Jahre ist Heisigs bedeutendste druckgrafische Zeit, da er hier seine Lehrtätigkeit an der Hochschule für Grafik und Buchkunst beginnt. Später entstehen auch Grafikmappen. Er verwendet nur die Lithographie, weil sie malerischer wirkt – vor allem die Kreidelithographie, da diese einen unbegrenzten Nuancenreichtum an Ton- und Strukturwerten bietet. Er benutzt Lithokreide, Pinsel, Feder in Tusche, Schaber und Lötlampe. Es entstehen immer ganz unterschiedliche Varianten eines Blattes. Der Drucker ist Horst Arloth. In dieser Zeit beschäftigt er sich vor allem mit dem Werk Adolph Menzels.

er mit allen Medien die gleichen Themen untersucht.³⁹⁴

Die Historienmalerei als Beitrag zum gesellschaftlichen und geschichtlichen Bewusstsein der DDR-Bürger nimmt in Heisigs Werk eine zentrale Stellung ein.³⁹⁵ Er selbst sieht in den gesellschaftsbezogenen thematischen Kompositionen den Hauptstrang seines Schaffens.³⁹⁶ Karl Max Kober sieht in Heisig einen Erneuerer der Historienmalerei.³⁹⁷ Er gilt als Meister des dialektischen Historienbildes.³⁹⁸

Den Künstler beschäftigen folgende historischen Themen: ab 1956 die Pariser Kommune, ab 1976/78 die Revolutionen in Deutschland, die frühbürgerliche Revolutionen und der Bauernkrieg in Deutschland, der deutsche Militarismus und ab 1960 der Faschismus. Heisig orientiert sich damit in der Auswahl der Themen am historischen Materialismus. Einen wichtigen Bereich im historisch-thematischen Schaffen von Heisig bildet die Werkgruppe vom Missbrauch der Religion zur Rechtfertigung imperialistischer Zielvorstellungen und daraus folgend, der Menschenopfer im Krieg.³⁹⁹ Diese Thematik verdeutlicht der Künstler vornehmlich anhand des Kreuzigungsmotivs.

Aufgrund der Auseinandersetzung mit der Geschichte gilt Heisig als großer Moralist der Gegenwartskunst.⁴⁰⁰ Er hat malend über die deutsche Geschichte, über menschliche Verführungen, Irrwege, Abgründe und Gewalttätigkeiten nachgedacht. Es geht ihm um die Gestaltung von Konflikten, für die der Krieg mit seinen Widersprüchen besonders geeignet ist.⁴⁰¹ Seine Bilder sind laut Kober „inszenierte Modelle unserer komplizierten Existenz“.⁴⁰² Eduard Beaucamp bezeichnet Heisigs Historienbilder als „dramatische Themen auf barocker

³⁹⁴ Vgl. Kober 1981: Karl Max Kober, *Bernhard Heisig*, Veröffentlichung der Akademie der Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Dresden 1981, S. 69.

³⁹⁵ Vgl. Lichtnau 1988: Benfried Lichtnau, *Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der Deutschen Demokratischen Republik*, Diss. Universität Greifswald 1988, S. 8.

³⁹⁶ Vgl. „[...] Ein Volk ist ohne seine Geschichte kunstunfähig.“ Heisigs Äußerungen auf dem VIII. Kongreß des Verbandes Bildender Künstler der DDR 1978, zit. in: Kober 1981, S. 192.

³⁹⁷ Vgl. Kober 1981, S. 23.

³⁹⁸ Vgl. Lang 2002, S. 117.

³⁹⁹ Vgl. Lichtnau 1988, S. 52.

⁴⁰⁰ Vgl. Fest 1998: Joachim Fest, Das nie endende Menetekel der Geschichte. Anmerkungen zu Bernhard Heisig, in: *Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten*, hrsg. v. Ernst Walter Brüggemann und Rüdiger Küttner, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/Patricia Ferdinand-Ude/Joachim Fest/Bernhard Heisig u.a., Ausst. Kat. Das Homburg/Wuppertal/Berlin, Köln 1998, S. 189.

⁴⁰¹ Vgl. Kober 1981, S. 24.

⁴⁰² Kober 1985: Karl Max Kober, Zur Entwicklung der Bildstruktur bei Bernhard Heisig, in: *Bernhard Heisig. Malerei. Graphik, Zeichnungen*, hrsg. v. Museum für Bildende Künstler Leipzig, Ausst. Kat. Leipzig 1985, S. 21.

Bühne“.⁴⁰³ Auch Kober spricht von Welttheater.⁴⁰⁴ Heisig ist dabei kein moralisierender Ankläger oder ‘Weltverbesserer’, da er selbst in die deutsche Geschichte verstrickt ist. Auch der Betrachter muss sich mit seiner eigenen Vergangenheit auseinandersetzen, da die Bilder ihn damit konfrontieren. Opfer und Täter können nicht klar voneinander getrennt werden.⁴⁰⁵ Kunst kann keine Kriege verhindern, aber man kann laut Heisig daran arbeiten „eine Hand so zu zeichnen, dass jeder spürt, dass man diese nicht zerstören darf.“⁴⁰⁶ Durch die Sorgfalt und Kostbarkeit der Details werden die oft thematisch erschütternden Werke ein Zeichen für die Bewahrungswürdigkeit unserer Umwelt.⁴⁰⁷

Seine Malerei ist durch Elan, Nervosität und Hektik gekennzeichnet. Der Malprozess lässt auf sein psychisches Befinden schließen. Lang bezeichnet ihn als „Strudel einer expressiven Formphantasie, die sich vorwiegend in der Offenheit der Pinselschrift und der autonomen Kraft der Farbe artikuliert.“⁴⁰⁸ Die Kunstwerke werden zu Sinnbildern der erlebten Ereignisse im Krieg.

Trotz des spontanen und expressiven Eindrucks der Bilder, sind sie von Heisig durchdacht und strukturiert. Dies zeigen die vielen Fassungen, die ‘Weiterverarbeitungen’⁴⁰⁹ eines Bildes. Die Stadien sind zum Teil durch Fotografien überliefert (vgl. Kap. 3.3). Der Prozess des Malens ist somit für Heisigs’ Bilder bestimmend. Der Künstler stellt durch spontane Einfälle die Bildstruktur in Frage. Ihn fasziniert diese Widersprüchlichkeit, die ihn zur Auseinandersetzung mit dem Thema treibt.⁴¹⁰

Die Bilder sind durch eine wachsende Durchdringung, Verdichtung und Vertiefung eines komplexen Themas gekennzeichnet. Dafür entwickelt Heisig Grundformeln, die als Bildapparat die Raum- und Maßverteilung im Bild festlegen. Diese Bildsignale, wie das Kreuzigungsmotiv, sind leitmotivisch.⁴¹¹ Kober nennt sie „Basishieroglyphen“⁴¹². Die

⁴⁰³ Vgl. Beaucamp 2005: Eduard Beaucamp, Die verzweifelte Erinnerung. Geschichtskonstrukte und Bewusstseinsanalysen, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S. 27.

⁴⁰⁴ Vgl. Kober 1981, S. 19.

⁴⁰⁵ Vgl. Interview mit Gudrun Brüne, August 2008 (Anhang S. 322).

⁴⁰⁶ Heisig zit. in: Pachnike 1985: Peter Pachnike, Bernhard Heisig, in: *Bernhard Heisig. Malerei. Graphik, Zeichnungen*, Ausst. Kat. Museum für Bildende Künste Leipzig, Leipzig 1985, S. 16.

⁴⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 16.

⁴⁰⁸ Lang 2002, S. 117.

⁴⁰⁹ Heisig betont, dass er seine Bilder nicht einfach übermalt, sondern an ihnen weiterarbeitet. Vgl. Kober 1981, S. 89.

⁴¹⁰ Vgl. Beaucamp 2005, S. 19.

⁴¹¹ Vgl. Pachnike 1989: Peter Pachnike, „In jeder Figur stecke ich drin“, in: *Bernhard Heisig. Retrospektive*, hrsg. v. Jörn Merkert und Peter Pachnike, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/ Klaus Honnef/ Karl Max Kober u.a., Ausst. Kat. Martin Gropius Bau Berlin u.a., München 1989, S. 15.

⁴¹² Kober 1981, S. 7. Basishieroglyphen sind die Transportmittel der künstlerischen Idee.

Struktur des Bildes wird dann letztendlich durch den Gegensatz von Bildsignal, also einem stabilisierenden Bildgerüst, und einem sinnlich greifbaren gegenständlichen Reichtum an Elementen geprägt. Der Schaffensprozess ist damit immer ein Balanceakt zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion.

Heisig verwendet dabei immer gleiche Figuren. Sie entstammen der Mythologie, Religion, Geschichte und aus Träumen. Die Figuren werden durch starke Gestik zu Sprachbildern,⁴¹³ zum Beispiel durch die Darstellung schreiender Münder und aufgerissener Augen. Der Künstler entnimmt diese Figuren Filmen, Zeitungen, Zeitschriften und Bildern der Kunstgeschichte. Heisigs Malerei kombiniert somit erinnerte Bilder und Traumbilder mit realen Versatzstücken. Diese Verschränkung zeitlicher Ebenen und verschiedener Perspektiven im Bild ist mit dem Film vergleichbar. Jedoch gibt es nicht wie im Film mehrere Sequenzen, sondern diese befinden sich in einem Bild. Die Collagetechnik, das fragmentarische Weltbild, erinnert an die Dadaisten und die Bilder sind in ihrer Vieldeutigkeit vergleichbar den Surrealisten.⁴¹⁴

Benfried Lichtnau sieht Heisigs Beitrag zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der DDR-Kunst in der sozialistischen Bewusstseinsbildung, indem die historischen Ereignisse als Gleichnisse analoger Problemstellungen in der Gegenwart betrachtet werden können. Er bezeichnet sie als „mahnendes Gewissen unserer Zeit“.⁴¹⁵ Heisig möchte folglich geschichtliche Ereignisse auf die Gegenwart beziehen. Er bezeichnet seine Gemälde deshalb selbst als „Gegenwartsbilder“.⁴¹⁶

„Es ist eigentlich keine schlechte Sache, wenn wir einige unserer Stoffe auch aus unserer Geschichte holen, wenn wir aus sozialistischer Sicht mit unseren Mitteln die Geschichte des deutschen Volkes künstlerisch formulieren würden [...]“.⁴¹⁷

Heisig geht es nicht um ein traditionelles Historienbild, da er nicht die historische Genauigkeit wiedergeben will, sondern ihn fesselt der historische Stoff, um damit exemplarisch Bedingungen und Bedingtheiten heutigen menschlichen Handelns zu untersuchen. Er analysiert dabei die dialektischen Bezüge von Revolutionen und Konterrevolutionen, den Gebrauch und Missbrauch von Macht, auf Kräfte, die die Menschen

⁴¹³ Vgl. Pachnike 1989, S. 20.

⁴¹⁴ Vgl. Merkert 1998, S. 9

⁴¹⁵ Lichtnau 1988, S. 236.

⁴¹⁶ Heisig zit. in: Kober 1981, S. 90.

⁴¹⁷ Heisig zit. in: „Bernhard Heisig. Gestern in unserer Zeit“, S. 27, zit. nach: Diskussionsbeitrag aus dem Plenum des VIII. Kongresses des VBK im Jahr 1978.

zu kriegerischen Konflikten bewegen.⁴¹⁸ Laut Lichtnau interessieren ihn die Bedingungen, Hemmnisse, Gefährdungen der Bewusstseinsformierung des Individuums.⁴¹⁹ Heisig präsentiert in seinen Bildern folglich Verhaltensmodelle, denen ein intensives Studium geschichtlicher Zusammenhänge zu Grunde liegt. Dabei zeigt Heisig eine subjektive Sicht auf die historischen Ereignisse, da er selbst als Mitglied der Waffen-SS am Zweiten Weltkrieg beteiligt war.

Im Laufe der DDR-Zeit wandelt die Historienmalerei ihre Funktion und Gestaltung. Lichtnau führt das gestiegene Bildungsniveau und die neuen Informationsmöglichkeiten durch die Medien als Gründe an.⁴²⁰ Simultankompositionen, denen sich auch Heisig bedient, heben Raum, Zeit und Handlung im Bild auf. Diese Historienbilder treten vermehrt in den 70er-Jahren auf, um die DDR-Identität bzw. das sozialistische Bewusstsein zu stärken, da die Beziehungen zwischen den beiden gesellschaftlichen Systemen, Sozialismus und Kapitalismus, durch die Hochrüstungen und kriegerischen Konflikte komplizierter geworden seien.⁴²¹ Der Reale Sozialismus wird als Höhepunkt der bisherigen Menschheitsentwicklung dargestellt.

Stand der Forschung

Heisig gehört seit den 60er-Jahren zu den wichtigsten Künstlern in der DDR. Im Jahr 1966 machen ihn Ausstellungen in Leipzig, Erfurt und Würzburg bekannt. Seit 1968 wird er, wie viele seiner Kollegen, von Eduard Beaucamp, Redakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, unterstützt und damit auch einem westdeutschen Publikum zunehmend vertraut. In den 70er-Jahren hat Heisig seinen internationalen Durchbruch mit Ausstellungen in Moskau, Rom und Berlin. Heisigs Werk ist somit zwar durch verschiedene größere Ausstellungen gut dokumentiert und kontrovers diskutiert worden. Es gibt jedoch noch kein Werkverzeichnis

⁴¹⁸ Vgl. Lichtnau 1988, S. 43.

⁴¹⁹ Lichtnau 1988, S. 234.

⁴²⁰ Vgl. Lichtnau 1988, S. 16.

⁴²¹ Vgl. Lichtnau 1988, S. 15. Auch bei Heisig setzt die Verschränkung von Zeit- und Raumebenen in den 70er-Jahren ein, wodurch keine klare Komposition mehr existiert. In den 50er- und Anfang der 60er-Jahre sind die Bilder dagegen noch sehr konventionell und dem Vorbild Adolf Menzel verhaftet. Seit den 60er-Jahren steht die Bewältigung des Kriegstraumas im Vordergrund. Der Ausbruch der Gewalt in seinen Bildern stößt auf Kritik der SED. Ab 1960 bis 1965 verdichtet er seine Bilder sinnbildlich und neue Motivkreise entstehen. Ab Mitte der 60er-Jahre kennzeichnet die Werke ein zunehmend dicker und expressiver Farbauftrag, der bis zur Abstraktion reicht. Ab Mitte der 60er-Jahre entstehen großformatige Bildallegorien in der Grafik, ab den 70er-Jahren auch in der Malerei. In den 70er- und 80er-Jahren dominieren malerische Arbeiten das Oeuvre des Künstlers.

seiner Gemälde. Ein solches ist für Heisigs neuere Werke in Bearbeitung. Die Zusammenstellung der Bilder mit Kreuzigungsmotiven wird dadurch erschwert und die daraus entstandene Aufzählung kann nicht mit Gewissheit als vollständig erachtet werden (vgl. Kap. 3.2).

Dietulf Sander stellt 1992 im Rahmen seiner Dissertation *Bernhard Heisig – Das druckgraphische Werk. Kommentiertes Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Monotypyen 1950 – 1990* das druckgraphische Oeuvre zusammen. Er gilt bis heute als wichtigster Experte für Heisigs Grafiken. Seine selbstständigen Veröffentlichungen und diversen Aufsätze sind in der vorliegenden Arbeit besonders für die Deutung der Serie „Faschistischer Alptraum“ wichtig, da Sander die Entstehung der Serie erforscht und die verschiedenen Fassungen zusammengestellt hat.

Die erste Monografie zu Bernhard Heisig legt im Jahr 1981 der Kunsthistoriker Karl Max Kober vor. Er ist Heisig als informeller Mitarbeiter zugeteilt. Kober wird aber nicht nur ein Freund Heisigs, sondern auch der wichtigste Analytiker seines Werks in der DDR. Die Monographie zielt weder auf Vollständigkeit, noch ist sie chronologisch aufgebaut. Kober möchte anhand der Untersuchung von Bildthemen das Werk Heisigs analysieren. Durch Rückblicke auf frühere Fassungen von Kunstwerken versucht er, eine Folgerichtigkeit der Entwicklung von Heisigs Kunstwerken zu beweisen. Trotz dem Schwerpunkt auf der Historienmalerei und den Porträts berücksichtigt Kober alle wichtigen Themen, wie den Zweiten Weltkrieg, die Ikarusfigur und die Medien in Heisigs Werk und gibt dadurch einen guten Überblick über das Oeuvre des Künstlers. Sein Werk hat auch historische Relevanz, da es von einem Kunstsachverständigen während der DDR-Zeit geschrieben worden ist.⁴²²

Verschiedene Ausstellungen am Ende der DDR-Zeit und im wiedervereinigten Deutschland geben einen umfassenden Überblick über das Gesamtwerk des Künstlers. Besonders die große Retrospektive *Bernhard Heisig. Retrospektive* fünf Wochen vor der Maueröffnung im Martin Gropius-Bau, die umfassende Wanderausstellung *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder* in Leipzig, Düsseldorf und Berlin sowie die Werkschau *Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten* müssen hierbei erwähnt werden.

Es gibt nur wenige Experten zu Heisigs Werk. Neben den bereits genannten finden sich in den Ausstellungskatalogen meist Beiträge von Eduard Beaucamp, Jörn Merkert, Peter Pachnicke und Eckhart Gillen. Unter diesen sind für meine Untersuchung besonders die Ausführungen

⁴²² Vgl. Kober 1981: Karl Max Kober, *Bernhard Heisig*, Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Dresden 1981.

von Eckhart Gillen bedeutsam. Er beschäftigt sich in seiner Dissertation mit der Problematik des Antifaschismus in der DDR und im Besonderen in Heisigs Werk. In dem Beitrag „Christus, der Dulder, verweigert den Gehorsam“ im Ausstellungskatalog *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder* untersucht er die Motiventwicklung der Bilder „Christus fährt mit uns“ bis „Christus verweigert den Gehorsam“, die in Kap. 3.3 und Kap. 3.4 untersucht werden. Dies ist bislang der einzige Beitrag, in dem das Symbol des gekreuzigten Christus im Werk von Heisig analysiert wird.⁴²³

Dieter Brusberg, der langjährige Galerist von Heisig, veröffentlichte mehrere kleinere Ausstellungskataloge. Diese dienten vor allem der Identifikation und Zusammenstellung der Bilder mit Kreuzigungsmotiven.⁴²⁴

Für die Untersuchung der Kunstwerke mit Kreuzigungsmotiven ist außerdem die Dissertation *Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der DDR* 1988 von Benfried Lichtnau hilfreich. Er stellt die Werke mit historischen Themen zusammen, gruppiert und analysiert sie. Lichtnau ist vor allem die Rekonstruktion der unterschiedlichen Fassungen und Versionen der Gemälde zu verdanken. Diese ist für die Untersuchung der Motiventwicklung äußerst bedeutend. Lichtnaus Analysen sind allerdings deutlich vom historischen Materialismus geprägt, so dass seine Betrachtungsweise heute sehr einseitig wirkt.

Es war nicht möglich, ein Interview mit Bernhard Heisig zu führen. Nach einer ersten telefonischen Zusage konnte er meine Fragen aus gesundheitlichen Gründen nicht beantworten. Seine Ehefrau, Gudrun Brüne, die selbst Malerin ist und zur zweiten Generation der Leipziger Schule gehört, konnte mir jedoch einige Themen erläutern und Fragen zu Glaube und Religion beantworten. Das Interview ist im Anhang angefügt.

⁴²³ Vgl. Gillen 2005b: Eckhart Gillen, Christus, der Dulder, verweigert den Gehorsam, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S. 186 – 194.

⁴²⁴ Vgl. u.a. Kat. Hannover 1995: *Bernhard Heisig. „Begegnung mit Bildern“*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg 13.5-8.7.1995, Hannover 1995, Kat. Hannover 2001: *Bernhard Heisig. „Der Maler und sein Thema“*. *Bilder auf Stein und Leinwand*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg 3.2-21.4.2001, Hannover 2001, Kat. Hannover 2003: *Bernhard Heisig. „Gestern in unserer Zeit“*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg 6.9.2003-15.11.2003, Hannover 2003.

3.2 Die Kreuzigung im Werk von Bernhard Heisig

Heisig beschäftigt sich in seinem malerischen und grafischen Werk ab 1960 häufig mit dem Motiv des gekreuzigten Christus. Andere christliche Motive, wie den Turmbau zu Babel oder die Arche Noah, greift er seltener auf. Die Bilder mit dem Kreuzigungsmotiv werden weder in einem religiösen noch in einem kirchlichen Kontext gefertigt. Heisig verwendet das Kreuzigungsmotiv somit als allgemeinverständliches Zeichen im Sinne des Opfergedankens, des Leidens und um seine Kritik an der Kirche und den imperialistischen Kriegen zum Ausdruck zu bringen. Es geht somit nicht um kirchlich-religiöse Kunst, sondern die Säkularisierung des Kreuzigungsmotivs, wie sie in der Historienmalerei bereits Francisco de Goya in seinem Gemälde „Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808“ von 1814 vollzogen hat. Damit einher geht die Aufwertung eines weltlichen Themas durch ein religiöses Motiv.

Die Literaturrecherche hat ergeben, dass Heisig bislang 28 Gemälde und 17 Grafiken mit dem gekreuzigten Christus gefertigt hat, wobei die Aufzählung aufgrund der Übermalungen und des Fehlens eines Werkverzeichnisses nur als Anhaltspunkt gesehen werden kann.

Heisig verwendet in all diesen Werken nur das Motiv des gekreuzigten Christus, das heißt das Kruzifix, ohne Begleitpersonen. Es handelt sich somit nicht um Kreuzigungsszenen. Das Kreuzigungsmotiv kann das Bildthema bestimmen, wie in den Varianten von „Christus fährt mit uns“ und „Christus verweigert den Gehorsam“ oder nur ein Motiv unter vielen innerhalb eines Kunstwerks sein, wie in „Gestern in unserer Zeit“, „Schlagerparade mit Rücksichten“ oder „Zeit zu leben“.

Die Gemälde lassen sich aufgrund ihrer übergeordneten Thematik in fünf Gruppen einteilen. Im grafischen Werk taucht das Kruzifix meist Bild bestimmend auf. Es wird mit verschiedenen Themen, wie dem Faschismus oder dem Bauernkrieg, in Verbindung gesetzt.

Die Bilder zeugen nicht nur von einer jahrelangen, intensiven Auseinandersetzung mit dem Kreuzigungsmotiv, sondern haben auch unter quantitativen Gesichtspunkten – wie die Tabelle zeigt – durchaus Bedeutung im Werk des Künstlers.

Gemälde

1. Eine Gruppe bilden Kunstwerke, in denen sich Heisig mit dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzt. Auf allen Bildern ist das Motiv des gekreuzigten Christus dargestellt, der aus einer Panzerklappe ragt. Es wird der Missbrauch religiöser Ideale durch die Aufopferung des Menschen im Krieg thematisiert. Im Vordergrund steht dabei die ideologische Beeinflussung des Menschen.⁴²⁵

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Christus fährt mit uns</i>	1960	Öl auf Leinwand 150 x 147 cm	1980 bis 1984 überarbeitet. Keine Abbildungen vorhanden.	Erwähnt bei Lichtnau 1988, Bd. 2, S. 23.
<i>Christus fährt mit uns</i>	1960	Öl auf Hartfaser 80 x 60 cm	Keine Abbildungen vorhanden.	Erwähnt bei Lichtnau 1988, Bd. 2, S. 23.
<i>Christus fährt mit uns</i>	1973	Öl auf Leinwand 79 x 60 cm	Zerstört	Kat. Köln 2005b, S. 186 Kober 1981, S. 114. Kat. Berlin 1988, S. 112.
<i>Christus fährt mit uns I</i>	1978-88	Öl auf Leinwand 140 x 120 cm	Zerstört, Es wird laut Eckhart Gillen zum Bild „Der Ölberg“ ⁴²⁶	Kat. Köln 2005b, S. 187 Kat. Berlin 1988, S. 121.
<i>Christus ist überall</i>	1978/88/91	Öl auf Leinwand 120 x 120 cm	Von Dieter Brusberg an die Volksbank Berlin verkauft 1992. ⁴²⁷	Kat. Hannover 2001, S. 23 Kat. Hannover 1995, S. 58.
<i>Christus fährt mit uns II</i>	1985/87	Öl auf Leinwand 150 x 150 cm	Besitz des Künstlers, Leihgabe Ludwig Galerie Schloß Oberhausen	Kat. Köln 1998a, S. 105 Kat. München 1989, Abb. 101.
<i>Der Ölberg (ehemals Christus mit uns)</i>	1987/89	Öl auf Leinwand 140 x 120 cm	Privatbesitz (zeitweise im Besitz der Galerie Brusberg in Berlin).	Kat. Köln 2005b, S. 192 Kat. München 1989, Abb. 117.

⁴²⁵ Vgl. Lichtnau 1988, S. 52.

⁴²⁶ Vgl. Gillen 2005b, S. 187.

⁴²⁷ Vgl. Ebd., S. 190.

<i>Der Ölberg</i>	1987	Öl auf Leinwand 140 x 120 cm	Galerie Berlin	Vorläufiges Werkverzeichnis Sabine Heinke
<i>Christus mit uns (Studie)</i>	1991	Öl auf Malpappe 80 x 60 cm	Privatsammlung	Kat. Hannover 1992, S. 46 Vorläufiges Werkverzeichnis von Sabina Heinke
<i>„Schlagerparade mit Rücksichten“</i>	1993	Triptychon Öl auf Leinwand 150 x 72, 150 x 125, 150 x 72 cm		Kat. Köln 1998a, S. 157.

2. Bilder, auf denen die Opferverweigerung thematisiert wird, können zu einer zweiten Gruppe zusammengestellt werden. Auf all diesen Gemälden ist eine Figur abgebildet, die sich die Dornenkrone vom Kopf reißt. In diesen Bildern wird die Befreiung aus der Unterdrückung der Volksmassen gesehen.⁴²⁸

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Christus verweigert den Gehorsam</i> (nach dem Aufruf von Fritz Cremer „Genug gekreuzigt“)	1984	Öl auf Leinwand 150 x 300 cm	Zerstört	Kat. Köln 2005b, S. 188 Kat. Leipzig 1985, S. 76.
<i>Christus verweigert den Gehorsam I</i>	1984/86	Öl auf Leinwand 150 x 300 cm	Museum Ludwig Oberhausen (Überarbeitete Fassung der ersten Version).	Raum 2000, S. 273 Kat. München 1989, Abb. 104 Kat. Stuttgart 1986, S. 105.
<i>Christus verweigert den Gehorsam II</i>	1986-1988	Öl auf Leinwand 141 x 281 cm	Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie	Kat. Köln 2005b, S. 194 Kat. München 1989, Abb. 105 Kat. Berlin 1988, S. 120.

⁴²⁸ Vgl. Lichtnau 1988, S. 53.

<i>Eigentlich genug gekreuzigt</i>	2003	Öl auf Leinwand 70 x 90 cm	Galerie Brusberg, Berlin	Kat. Hannover 2003, S. 35 Kat. Berlin 2005, S. 23.
<i>Bernhard Heisig Atelier Besuch – Bildnis Helmut Schmidt</i>	1986	Öl auf Leinwand 119,8 x 101 cm	Kunsthalle Emden	Kat. Köln 2005b, S. 225 Kat. München 1989, Abb. 91.

3. Auf den Bildern einer dritten Gruppe ist ein Soldat dargestellt, der sich von hinten dem Gekreuzigten oder einem Mann mit seitlich ausgestreckten Armen nähert und ihn erschießt oder erstickt. Es handelt sich somit genau genommen nicht in allen Bildern um ein Kruzifix, da das Kreuz auf einigen Gemälden fehlt. Themen sind der Nationalsozialismus, die Gleichschaltung aller gesellschaftlichen Bereiche durch ein totalitäres Regime und die Vernichtung der Juden.

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Gott mit uns</i>	1989/90	Öl auf Hartfaser 70 x 90 cm	Privatbesitz Süddeutschland (Der untere Teil wurde laut Gillen abgetrennt) ⁴²⁹	Kat. Köln 2005b, S. 193 Kat. Hannover 1995, S. 62.
<i>Gott mit uns</i>	1990/92	Öl auf Leinwand 80 x 60 cm	Besitz des Künstlers, Strodehne	Kat. Hannover 1992, S. 47 Vorläufiges Werkverzeichnis Sabine Heinke
<i>Kreuz und Stern und Der Meister aus Deutschland</i>	2001	Öl auf Leinwand 150 x 70 cm	Sammlung Hartwig und Maria-Theresia Piepenbrock, Berlin	Kat. Köln 2005b, S. 214 Kat. Hannover 2003, S. 11.
<i>Der Befehl und das Lied von morschen Knochen</i>	2002	Öl auf Leinwand 150 x 70 cm	Privatsammlung	Kat. Köln 2005b, S. 215 Kat. Hannover 2003, S. 33.
<i>Christus soll schweigen</i>	1991	Öl auf Leinwand 90 x 70 cm	Besitz des Künstlers, Strodehne	Kat. Hannover 1992, S. 60 Vorläufiges Werkverzeichnis Sabine Heinke

⁴²⁹ Vgl. Gillen 2005b, S. 187.

<i>Christus soll schweigen</i>	1999	Öl auf Leinwand 100 x 80 cm	Galerie Brusberg Berlin	Kat. Hannover 1999, S 18.
<i>Gott sieht zu, Herr Offizier</i>	2002	Öl auf Leinwand 70 x 80 cm	Museum Dom Würzburg	Vgl. http://www.museum-am-dom.de

4. Eine vierte Gruppe bilden medienkritische Bilder in Verbindung mit dem gekreuzigten Christus. Ein Kruzifix steht meist dominant im Bildraum. Heisig setzt sich in dieser Gruppe mit der Manipulation und Beeinflussung des Menschen durch die Medien bzw. durch die Unterhaltungskunst auseinander.

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Der Garten des Bildhauers</i>	1978	Öl auf Leinwand 90 x 70 cm	Kulturhistorisches Museum Magdeburg	Kober 1981, S. 116 Kat. München 1989, Abb. 47.
<i>Umgebung eines Schlagers</i>	1972	Öl auf Leinwand 100 x 80 cm	Eine weitere (zerstörte) Fassung dieses Themas ist auf derselben Leinwand, abgebildet (Vgl. Kat. München 1989, S. 41.).	Kober 1981, S. 142.
<i>Der Verfilmte</i>	1991/92	Öl auf Leinwand 130 x 110 cm	Sammlung Piepenbrock Osnabrück	Kat. Hannover 1995, S. 63.
<i>Der Verfilmte (2. Fassung)</i>	1999	Öl auf Leinwand 120 x 100 cm	Privatbesitz	Kat. Hannover 2003, S. 34 Kat. Hannover 2001, S. 17 Kat. Hannover 1999, S. 19.

5. Eine fünfte Gruppe bilden Einzelbilder, die mehrere Themen wie den Faschismus, den Zweiten Weltkrieg und den Kampf der Kommunarden vereinen. Auf diesen sind weitere Varianten von Kruzifixen dargestellt.

Titel	Jahr	Technik/ Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Gestern in unserer Zeit</i>	1974/ 2005	Öl auf Leinwand fünf Tafeln je 240 x 190 cm	Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie	Kat. Köln 2005b, S. 263 – 269 Kat. Hannover 2003, S. 21
<i>Warum, es ist ein Glaubenskrieg, gottgefällig</i>	2001	Öl auf Leinwand 80 x 60 cm	Sammlung Dieter Brusberg	Kat. Berlin 2005, S. 25.
<i>Warum, es ist ein Glaubenskrieg = gottgefällig</i>	Zustand Ende 2000	Öl auf Leinwand 90 x 70 cm	Sammlung Gudrun Brüne	Kat. Hannover 2001/02, S. 61.
<i>Zeit zu leben</i>	1992/98	Öl auf Leinwand 295 x 646 besteht aus 11 Leinwänden	Fünf Leinwände stammen aus dem Nachlass von Max Beckmann.	Kat. Köln 1998a, S. 130 Kat. Hannover 1992, S. 15.
<i>Tod in Breslau</i>	2001/03	Öl auf Leinwand 90 x 70 cm		Kat. Hannover 2003, S. 32.
<i>Der Traum des Otto Lilienthal/ Weihnachtstraum des Militaristen</i>	1960	Öl auf Leinwand 55 x 70 cm	Zerstört	Kat. Dresden 1973, Abb. 17

Grafiken

1. Grafiken mit dem Kreuzigungsmotiv in der Folge „Faschistischer Alptraum“.

Titel	Jahr	Technik/ Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Christus fährt mit uns</i>	1965/66	Lithographie fünf Tafeln je 240 x 190 cm		Kat. München 1989, Abb. 279.
<i>Christus fährt mit uns</i>	1967/68	Lithographie 65 x 49,5 cm		Kober 1981, S. 51 Kat. Berlin 1988, S. 112.
<i>Christus fährt mit uns</i> , 2. Zustand	um 1972	Lithographie 54 x 33,7 cm		Kat. Köln 2005b, S. 186.
<i>Christus fährt mit uns</i>	1974/75	Lithographie 52 x 37 cm / 52,3 x 36,8 cm		
<i>Christus fährt mit uns</i>	1988	Lithographie 44,5 x 34,5 cm		
<i>Christus (muss) mit uns</i>	1988	Lithographie 47,7 x 34,8 cm / 48 x 38 cm	Das Werk wird im Zuge einer weiteren Umsetzung des Themas „Faschistischer Alptraum“ mit drei weiteren Lithographien geschaffen	Kat. Köln 2005b, S. 148 Kat. München 1989, Abb. 477.
<i>Probleme der Militärseelsorge I</i>	1965/66	Lithographie 48,3 x 35,5 cm bzw. 45,5 x 34,2 cm		Kat. Köln 2005b, S. 145 Kat. München 1989, Abb. 261 Kat. Dresden 1973, Abb. 92 Kat. Magdeburg 1999, S. 79.
<i>Probleme der Militärseelsorge II</i>	1967/68	Lithographie 65 x 49,5 (50) cm (70x55 cm)		Kober 1981, S. 51 Kat. München 1989, S. 390 Kat. Bonn 2007, S. 103 Kat. Erfurt 1981, S. 135.

2. Grafiken mit dem Kreuzigungsmotiv zum Thema des großen deutschen Bauernkrieges.

Titel	Jahr	Technik/ Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Bauernkreuzigung</i>	1977	Lithographie auf Büttenpapier 42 x 29 cm	Stiftung Christliche Kunst Wittenberg	Kat. Ostfildern 2002, S. 96.
<i>Thomas Münzer II (Bauernkreuz)</i>	1974/75	Lithographie 53 x 39,5 cm		Kat. Bonn 2007, S. 101.
<i>Bauernkreuz</i>	1977	Lithographie 41,6 x 27,8 cm		Kat. München 1989, Abb. 334.
<i>Die Gewalt soll gegeben sein dem gemeinen Mann</i>	1974/75	Lithographie 45,9 x 29 cm		Kat. München 1989, Abb. 335.
<i>Die Gewalt soll gegeben sein dem gemeinen Mann</i>	1976	Lithographie 50 x 40 cm		Kober 1981, S. 75.

3. Grafiken zum Roman „Das siebte Kreuz“ von Anna Seghers.

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Vorstudie zu „Anna Seghers. Das siebte Kreuz“</i>	1984	Lithographie auf Büttenpapier	Besitz des Künstlers	Kat. München 1989, S. 15.

4. Eine weitere Gruppe bilden Grafiken, auf denen der Gekreuzigte im Kontext der kritischen Auseinandersetzung mit dem passiven Konsumenten und die Beeinflussung durch die Unterhaltungsmusik dargestellt werden.

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Allegorie der Lüge</i>	1966	Lithographie 58 x 46,5 cm	Besitz des Künstlers	Kat. München 1989, Abb. 282 Kat. Leipzig 1985, S. 96 Kat. Dresden 1973, Abb. 79.
<i>Ketzertod</i>	1971	Lithographie 49 x 42,7 cm		Kat. München 1989, Abb. 331.
<i>Warum? Es ist ein Glaubenskrieg</i>		<i>Lithographie</i>	Im Zyklus von Bertholt Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg“	Kat. Hannover 2001, S. 38 Kat. Hannover 2001/02, S 60.

Im Folgenden wird das Kreuzigungsmotiv im Oeuvre von Heisig anhand einzelner Werke beispielhaft analysiert. In diesen ist das Motiv des gekreuzigten Christus Bild bestimmend. Zudem sind die Kunstwerke während der DDR entstanden. In dieser Zeit hat Heisig seine wichtigste künstlerische Entwicklung.

Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Motiventwicklung der Hauptwerke „Christus fährt mit uns“ bis „Christus verweigert den Gehorsam“. Zusätzlich sollen einzelne Blätter der grafischen Folge „Faschistischer Alptraum“ betrachtet werden, da sie im Zusammenhang mit den gemalten Fassungen stehen.

3.3 Christus fährt mit uns

Die erste Version des Bildes „Christus fährt mit uns“ stammt aus dem Jahr 1960 und ist nicht mehr erhalten.⁴³⁰ In Folge dieses Bildes entsteht um 1972 eine Lithografie zu dem Thema, die später in die Serie der „Faschistische Alptraum“ aufgenommen wird. Um 1973 fertigt Heisig weitere drei Fassungen, die jedoch zwischen 1978 und 1988 weiter überarbeitet werden.⁴³¹ Es ist deshalb von diesen frühen Versionen nur eine Schwarzweiß-Fotografie erhalten (Abb. 41).



Abbildung 41
Bernhard Heisig
Christus fährt mit uns, 1973

Auf der Fotografie von 1973 füllt ein Panzer die untere Hälfte des Bildes aus. Aus der Luke des Panzerturms ragt Christus. Er hängt mit ausgebreiteten Armen an einem T- Kreuz. Sein Mund ist vor Schmerzen zum Schrei geöffnet. Der gekreuzigte Christus muss hilflos zusehen, welche schrecklichen Verbrechen im Krieg begangen werden. Das Kreuz ist mit der Inschrift „WH-32731“ versehen. Im Hintergrund sind verschiedene Farbflächen ineinander verschoben, sodass keine Räumlichkeit entsteht. Um die Christusfigur ist die Farbfläche dunkel, sodass sein heller Körper zu strahlen scheint. Die Malweise ist grob und energisch. Das Bild wirkt beinahe abstrakt. Den expressiv-malerischen Duktus führt Lichtnau zurück auf

⁴³⁰ Vgl. Lichtnau 1988, S. 162.

⁴³¹ Eine der drei Fassungen, von der die Fotografie erhalten ist, wird auf der 9. Bezirksausstellung in Dresden ausgestellt.

die innere Erregung während des Malprozesses ausgelöst durch die persönlichen Kriegserfahrungen des Künstlers.⁴³²

Ausgangspunkt der Bildidee ist das Koppelschloss jedes Wehrmachtssoldaten. Auf diesem steht „Gott mit uns“ im Sinne von „Gott beschütze uns, ver helfe uns zum Sieg“. Das Kreuz als glücksbringendes Symbol des Sieges geht zurück auf den römischen Kaiser Konstantin 312 n. Chr. Auch Grosz bezeichnet so eine Grafikmappe um 1920. Die brutale Situation im vorliegenden Bild überführt diesen Symbolgehalt aber ins Negative, ins Sarkastische. Heisig setzt die Ideale der Kirche bzw. der Religion mit dem faschistischen Westen, dem Imperialismus gleich. Christus steht für die sinnlosen Blutopfer des Zweiten Weltkrieges, aber auch im übertragenden Sinn für jedes Opfer imperialistischer Kriege. Die Gestalt des Gekreuzigten verkörpert die Leiden und Opfer der Soldaten, die mit religiösen Motiven zum weiteren Kampf angespornt werden. Christus wird als Leidender und Duldender dargestellt. Nur seine kraftvolle Körperstatur assoziiert ein Aufbegehren.

Inspiriert wird die Bildfindung durch den US-amerikanischen Anti-Kriegsfilm „Jonny zieht in den Krieg“ aus dem Jahr 1971 von Dalton Trumbo.⁴³³ Der Jesus-Darsteller lehnt sich in dem Film aus einer Dampflokomotive heraus und breitet schreiend die Arme aus. Auf Heisigs Bild ragt Christus aus der Luke eines Panzers schreiend heraus. Filmbilder spielen im Werk von Heisig immer wieder eine wichtige Rolle.

Die Inschrift „I.N.R.I“ ersetzt Heisig in dieser Version von „Christus fährt mit uns“ mit der Panzerfahrzeugnummer „WH 32731“. Er spielt damit auf seine eigene Vergangenheit in der SS-Panzerdivision Hitlerjugend an. Das Bild ist somit auch eine Auseinandersetzung mit seinen persönlichen Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg. In weiteren Fassungen dieses Bildes versucht er, indem er solche persönlichen Symbole weglässt, von der individuellen Schilderung zu einer gleichnishaften Überhöhung zu gelangen.

Ein weiteres Themenfeld ergibt sich durch den Austausch der Aufschrift „I.N.R.I“ zu „US-Army“ und dem US Stern am Panzer auf der Lithografie von 1972.⁴³⁴ Sie gehört zur Folge „Faschistischer Alptraum“. Das Werk entsteht zur Zeit des Vietnamkrieges. Heisig drückt hier seine antiimperialistische Haltung aus, indem er Kritik an den USA übt. Bereits Hans Vent verwendet in diesem Sinne das Kreuzigungsmotiv auf seiner Kreidelithographie

⁴³² Vgl. Lichtnau 1988, S. 166

⁴³³ Vgl. Gillen 2005b, S. 186.

⁴³⁴ Auf einer weiteren Version steht auf einem Helm: GI.

„Frieden für Vietnam“ von 1967. Das Blatt für den 5. Druck der Kabinettpresse Berlin war Heisig vermutlich bekannt.

Heisig bringt folglich in seinen malerischen und graphischen Fassungen von „Christus fährt mit uns“ durch die Aufschriften, den Missbrauch religiöser Ideale bildhaft zum Ausdruck. Mit dieser Deutung steht die Bildaussage in Einklang mit der Propaganda und Ideologie der DDR im Sinne des ‘verordneten Antifaschismus’.⁴³⁵ Das DDR-Regime versteht sich als Sieger über den Nationalsozialismus. Die Verarbeitung der eigenen Vergangenheit ist jedoch nicht erwünscht. Sie soll verdrängt werden. Heisig stellt sich in dieser Hinsicht mit seinem subjektiven Ansatz jedoch auch gegen die Vorgaben der DDR-Kunst.

Heisig geht es in den Versionen zu „Christus fährt mit uns“ nicht um die christliche Botschaft der Erlösung der Menschen durch den Kreutod Christi, sondern um den Missbrauch dieses bekannten Symbols durch die Kriegspropaganda im Faschismus, der auch er als junger Soldat ausgeliefert war. Diese persönliche Erfahrung lässt sich verallgemeinernd auf alle Kriege übertragen. Der Gekreuzigte wird so durch die abschreckende und grausame Darstellung zu einem Symbol gegen jeden kriegesischen Konflikt. Er wird zum Antikriegssymbol.



Abbildung 42
Bernhard Heisig
Christus fährt mit uns I, 1978-88

⁴³⁵ Für das SED-Regime bedeutet im Rückblick die Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945 die ‘Befreiung vom Faschismus’. Von diesem Datum her legitimiert die Partei den zweiten deutschen Staat als antifaschistisch und als das ‘bessere Deutschland’. Seit der auf Druck der sowjetischen Besatzungsmacht durchgeführten Vereinigung von KPD und SPD zur SED am 21./22. April 1946 erhält die antifaschistische Parole unterschwellig einen antikapitalistischen Tonfall. Verstärkt wird die Gleichsetzung von antifaschistisch und antikapitalistisch durch die Aktivierung des Klassenkampfgedankens. Vgl. Gillen 2002: Eckhart Gillen, *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit. Bernhard Heisig im Konflikt zwischen „verordnetem Antifaschismus“ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ, DDR 1945–1989*, Diss. Universität Heidelberg, Berlin 2002, S. 171.

Eine weitere Version des Bildes „Christus fährt mit uns“ stammt von 1978-88. Diese wird vermutlich aufgrund der gleichen Maße zum Bild „Der Ölberg“ übermalt.⁴³⁶ Auch von diesem Werk ist deshalb nur eine Fotografie erhalten (Abb. 42). Die Grundstruktur der Komposition bleibt gleich. Der Schauplatz wird jedoch erweitert. Das Format ist beinahe quadratisch und wesentlich größer als die frühere Fassung. Der Betrachter schaut von einem erhöhten Standpunkt auf den Panzer herab, der zwei Drittel der Fläche einnimmt. Der gekreuzigte Christus ragt in einer seitlichen Luke aus dem Panzerturm. Er ist im Verhältnis zu der Version von 1973 wesentlich kleiner und weniger dominant. Drei Soldaten haben sich auf dem Panzer niedergelassen, um sich auszuruhen. Im Vordergrund vor dem Panzer steht ein weiterer Soldat mit einem tief ins Gesicht gezogenen Helm. Seine Arme sind wie bei einer Vogelscheuche ausgestreckt. Er wiederholt damit die Haltung des Gekreuzigten und bildet eine Barriere zwischen dem Betrachter und der zentralen Szene des Bildes.



Abbildung 43
Pieter Bruegel d.Ä.
Der Triumph des Todes, um 1562

Mit seiner Arbeit stellt sich Heisig bewusst in die Tradition der ‘Antikriegs-Bilder’. Aus diesem Grund ergeben sich Parallelen zum Gemälde „Der Triumph des Todes“ um 1562 von Pieter Bruegel d.Ä. (Abb. 43). Das Bildgeschehen bei Heisig spielt sich in der apokalyptischen Landschaft dieses Gemäldes ab. Heisig übernimmt nicht nur die Stimmung des verwüsteten Kriegsschauplatzes, sondern bedient sich auch einzelner Details. Die rechte obere Bildecke mit einem abgestorbenen Baum, einem Galgen und einem Skelett, das einem am Boden knienden Mann den Kopf abschlägt, stimmt mit der rechten oberen Bildecke von Bruegels Gemälde überein. Ein weiteres direktes Zitat aus Bruegels Kunstwerk ist im linken Bildhintergrund das Skelett, das einen Karren voller Totenköpfe steuert. Auch der in einen

⁴³⁶ Vgl. Gillen 2005b, S. 186.

Sarg gebettete Tote befindet sich in beiden Bildern. Der Bretterschlag, in den die Menschen auf Bruegels Bild getrieben werden, erinnert an die dunkle Öffnung des Panzers bei Heisig.

Ein weiteres Bildzitat entnimmt Heisig dem Triptychon „Der Krieg“ von Otto Dix aus den Jahren 1929-1932. Die aufgespießte Leiche im Mittelbild des Triptychons ähnelt der im Gemälde von Heisig.

Zudem steht das Bild in der Tradition von Werken, wie „Christus am Kreuz von Soldaten umgeben, mich dürstet“ von 1920/25 (Abb. 18) und „Christus am Kreuz mit Gasmasken“ von 1928 von Grosz. Beide Werke thematisieren die Identifikation der Passion Christi mit der Passion des Menschen im Krieg. Damit steht nicht die Idee des Opfertodes und der Erlösung im Vordergrund, sondern die Unmenschlichkeit im Ersten bzw. Zweiten Weltkrieg. Zudem setzt sich Heisig mit der Kriegsfaszination auseinander, die die Menschen unter religiösen und ideologischen Vorzeichen immer wieder antreibt.

Heisig benutzt bewusst diese Zitate aus der christlichen Ikonographie als universellen Bilderfundus, um die sich wiederholenden Schrecken im Krieg zu verdeutlichen. Es gibt keinen Hinweis auf Rettung oder Erlösung. Der Sohn Gottes ist selbst Opfer und Beute seiner Schöpfung geworden, die laut Gillen durch den Panzer als monströse Maschine bzw. als Gestell im Sinne von Heideggers Technikkritik symbolisiert werde.⁴³⁷

Das Bild „Christus fährt mit uns“ von 1985/87 ist erhalten (Abb. 44). Erstmals kann die Farbigkeit bestimmt werden. Das Gemälde scheint wesentlich heller zu sein als die vorherigen Fassungen. Grau, Weiß, Beige und Braun-Töne bestimmen den Farbeindruck. Die Malweise ist expressiv. Heisig vereinfacht hier zahlreiche Details bis hin zur Abstraktion.

Christus ragt aus der Seitenluke des Panzers heraus. Auf dem Panzer kauern hintereinander zwei Soldaten. Im Vordergrund steht der Soldat mit den ausgestreckten Armen. Das Motiv ist auch hier in die Landschaft von Pieter Bruegels Gemälde „Triumph des Todes“ gebettet. Im linken Bildhintergrund befindet sich hinter der aufgespießten Leiche aus dem Kriegstriptychon von Otto Dix ein Ei. Dieses Motiv ist auch auf den Bildern „Der Kriegsfreiwillige“ von 1984/88, „Der Kriegsfreiwillige (Begegnung mit Bildern II)“ von 1982/86, „Mechanismen des Vergessens“ von 1981 und „Der Ruhm von Gestern“ von 1981 abgebildet.

⁴³⁷ Vgl. Gillen 2005b, S. 187.



Abbildung 44
Bernhard Heisig
Christus fährt mit uns II, 1985-87

Das Ei-Motiv stammt vermutlich aus dem linken Seitenflügel des Triptychon „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ um 1500 von Hieronymus Bosch. Die Bildfindung geht auf die Bibelstelle Jesaja 59,5 – 59,7 zurück: „Schlangeneier brüten sie aus und weben Spinnengewebe. (...) Sie laufen dem Bösen nach, schnell sind sie dabei unschuldiges Blut zu vergießen.“ Das dotterlose Hahnenei und seine Ausgeburt werden im Zusammenhang mit der düsteren Todeslandschaft zum Symbol für das selbstzerstörerische Prinzip des Krieges.⁴³⁸

Auch von Max Beckmanns Bild „Hölle der Vögel“ von 1938 könnte das Ei-Motiv inspiriert worden sein. Hier schlüpft eine vierbrüstige Frau aus einem Ei. Sie verkörpert im Sinne der nationalsozialistischen Blut- und Bodenideologie eine Art germanische Fruchtbarkeitsgöttin, die zur Züchtung der neuen Kriegsrasse antreibt. Sie steht damit auch in Verbindung mit Faschismus und Krieg.

Das Gemälde „Christus mit uns/Christus ist überall“ von 1978/88/91 ist der Fassung von „Christus fährt mit uns“ von 1985/87 sehr ähnlich. Christus ragt schreiend aus einer Seitenluke des Panzers. Da im Vordergrund kein Soldat mit ausgebreiteten Armen dargestellt ist, rückt das Geschehen wieder unmittelbar an den Betrachter heran. Auf dem Panzer sitzen zwei Soldaten in sich zusammen gekauert. Es scheint als komme eine Figur aus der Fahrerluke heraus. Im Hintergrund ist das Eimotiv hinter der aufgespießten Leiche. Die Landschaft ist abstrakt und damit den ersten Fassungen der 70er-Jahre verwandt.

⁴³⁸ Vgl. Gillen 1988: Eckhart Gillen, „Beharrlichkeit des Vergessens“. Arbeit an der Erinnerung: Zur Malerei von Bernhard Heisig, in: *Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR*, hrsg. v. Berliner Festspiele GmbH/Galerie Brusberg Berlin/Staatlicher Kunsthandel der DDR, Ausst. Kat. Neues Kunstquartier des T.I.P., Berlin 1988, S. 112.

Die Farbigkeit ist beinahe 'kitschig'. Warme Rosa und Rot-Töne stehen neben Weiß/Pastell/Grünlichen Farben. Die zentrale Szene mit dem gekreuzigten Christus ist grell beleuchtet. Trotz der farblichen Aufhellung und einer damit einhergehenden Verharmlosung dieser grausamen Darstellung bleibt die Bildaussage dieselbe wie in den früheren Fassungen.

3.4 Der Ölberg

Das Bild „Der Ölberg“ ist vermutlich eine Übermalung von „Christus fährt mit uns“ von 1986 und deshalb diesem Bild sehr ähnlich. Jedoch ist die Christus-Figur verändert worden. Das Ei-Motiv fehlt und die Landschaft rückt näher an den Betrachter heran. Das Bild „Der Ölberg“ entsteht zwischen 1987 bis 1989 und befindet sich in Privatbesitz (Abb. 45). Es wird auf allen großen Überblicksausstellungen zu Heisigs Werk, wie der Retrospektive von 1989 und der Ausstellung „Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder“ von 2005, präsentiert.



Abbildung 45
Bernhard Heisig
Der Ölberg, 1987/89

Auf dem Bild sieht man einen Panzer, der zwei Drittel des Werkes ausfüllt. Aus dessen Öffnung ragt dem Betrachter ein Holzkreuz entgegen, an dem ein Mensch mit Dornenkrone angebunden ist. Dieser wird von einer Lichtquelle außerhalb des rechten Bildrandes angestrahlt. Er ist dadurch viel heller als das restliche Gemälde. Vorne auf dem Panzer sitzen drei Soldaten. Sie scheinen zu schlafen. Auch sie werden von der Lichtquelle beleuchtet. Zwei von ihnen haben ihre Helme tief ins Gesicht gezogen. Ihre grauen Uniformen heben sich kaum von der Farbe des Panzers ab. Im Vordergrund vor dem Panzer steht ein Soldat mit ausgestreckten Armen vergleichbar einer Vogelscheuche. Er imitiert die Haltung des Gekreuzigten. Links im Hintergrund sieht man einen Holzkarren mit einem Skelett. Vor dem glutroten Gestirn ist ein Mann aufgespießt. Rechts im Hintergrund ragen Baumstümpfe in den Himmel, der sich in der oberen rechten Bildecke öffnet und die schwarze Nacht verdrängt.

Vielleicht geht rechts außerhalb des Bildes die Sonne auf oder unter – dies würde die Beleuchtung und Farbstimmung im Bild erklären. Man sieht einen offenen Sarg mit einem Menschen oder einer Mumie. Dahinter schlägt ein Skelett einem Mann den Kopf ab.

Die Malweise ist flächig, energisch und grob. Eine Tiefenwirkung entsteht nur durch die Staffelung und die kleiner werdenden Figuren im Hintergrund. Die Modellierung der Körper ist dagegen wenig plastisch.

Es ist ein Kriegsschauplatz nach der Schlacht dargestellt. Die Überreste, Tote und eine 'verstümmelte' Landschaft, sind zu sehen. Diese apokalyptische Landschaft ist inspiriert von dem Bild „Triumph des Todes“ um 1562 von Pieter Bruegel d. Ä.. Auch die aufgespießte Leiche aus dem Triptychon „Der Krieg“ von Otto Dix ist im Hintergrund dargestellt.

Die drei Soldaten auf dem Panzer erinnern Eckhart Gillen während der Zeitvergleich-Ausstellung 1988 an die Jünger am Ölberg, weshalb Heisig diese Fassung daraufhin „Ölberg“ nennt.⁴³⁹ Der Titel „Ölberg“ ist jedoch schwierig mit der Darstellung in Einklang zu bringen. Es ist weder ein Berg dargestellt noch Christus vor seiner Festnahme im Garten Gethsemane. In der Kunstgeschichte wird Christus am Ölberg normalerweise kniend und zu Gott betend dargestellt. Die Kreuzigung findet dagegen auf dem Hügel Golgatha statt. Allein auf dem Gemälde „Christus am Ölberg im Garten Gethsemane“ 1455 von Andrea Mantegna kann man eine gewisse Verbindung zum „Ölberg“ von Heisig herstellen. Auch hier schlafen die Jünger im Vordergrund nebeneinander. Die Landschaft im Hintergrund ist karg. Der Fels, auf dem Christus betet, wäre bei Heisig jedoch zu einem Panzer umfunktioniert.

Vielleicht soll mit dem Titel „Ölberg“ an die innere Auseinandersetzung von Jesus vor seiner Selbstopferung erinnert werden. Auch Heisig setzt sich mit seiner eigenen Vergangenheit immer wieder in seiner Kunst auseinander. Heisig könnte auch auf die Vision des bevorstehenden Leidens verweisen, das Jesus am Ölberg erwartet, da er sich in seinem Gebet Gott hingibt: „Mein Vater, wenn dieser Kelch an mir nicht vorübergehen kann, ohne dass ich ihn trinke, geschehe Dein Wille“ (Matthäus 26,39). Das Gemälde würde damit die zu erwartenden Qualen zeigen, deren sich Christus am Ölberg bewusst wird. Diese Deutung macht dann Sinn, wenn man die erste Fassung von „Christus verweigert den Gehorsam“ als Fortsetzung der Bildreihe „Christus fährt mit uns“ bzw. „Der Ölberg“ betrachtet. Denn hier stellt Heisig mit der Darstellung von Engeln und den Leidenswerkzeugen sowie dem Kelch die Passion und Kreuzigung Christi dar.

⁴³⁹ Vgl. Gillen 2005b, S. 187.

Auch auf dieser Version wird der christliche Gedanke der Opferbereitschaft und die damit verbundene Erlösung der Menschen verneint und die Grausamkeit des Krieges im Sinne eines apokalyptischen Szenarios dargestellt.

3.5 Christus verweigert den Gehorsam

Die erste Fassung von „Christus verweigert den Gehorsam“ ist auf dem Bildträger der Version „Christus fährt mit uns“ von 1973/4 entstanden.⁴⁴⁰ Damit wäre „Christus verweigert den Gehorsam“ eine Weiterentwicklung dieser Bildreihe.

Die erste Version von „Christus verweigert den Gehorsam“ aus dem Jahr 1984 ist aufgrund von Übermalungen mit vier Fassungen nicht mehr vorhanden.⁴⁴¹ Eine erhaltene Version „Christus verweigert den Gehorsam II“ stammt von 1986-88 und befindet sich heute in der Nationalgalerie in Berlin (Abb. 46).⁴⁴²



Abbildung 46
Bernhard Heisig
Christus verweigert den Gehorsam II, 1986-88

Auf dem schmalen Querformat sieht man eine Figur deutlich hervortreten. Dieser Mann ist größer als die übrigen Figuren und steht leicht von der Bildmitte nach rechts versetzt. Er scheint beinahe aus dem Bild heraus – dem Betrachter entgegen – zu kommen. Der Oberkörper ist nackt. Er trägt eine Soldatenhose und um den Hals eine ‘Militärkennnummer’. Mit seiner linken Hand reißt er sich die Dornenkrone vom Kopf. Die rechte Hand umfasst die Dornenkrone und ist zu einer Faust geballt. Kopf und Hände bluten. Das wutentbrannte

⁴⁴⁰ Vgl. Lichtnau 1988, S. 24.

⁴⁴¹ Die Fassung „Christus verweigert den Gehorsam (nach dem Aufruf von Fritz Cremer (Genug gekreuzigt))“ von 1984 zeigt hinter dem sich vom Kreuz lösenden nackten Christus einen Verkündigungsengel mit dem Leidenskelch. Thematisiert wird die Selbstbefreiung des Menschen und der Missbrauch der Religion zur Erziehung willenloser Menschen. Vgl. Lichtnau 1988, S. 169. Die Särge am Boden sind Resultate dieser willenlosen Menschen. Sie erinnern an die Aufbahrung der Kommunarden. Im Hintergrund ist der Berg Golgatha dargestellt. Die Problematik der Medien und der Jugendbewegung wird auf der linken Bildhälfte thematisiert. Der sich verweigernde Christus zeigt noch kein Selbstbildnis des Künstlers.

⁴⁴² Das Gemälde „Christus verweigert den Gehorsam I“ ist der zweiten hier vorliegenden Fassung sehr ähnlich.

Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Gillen sieht in dem toten, sich nach vorne beugenden Christus auf dem Bild „Kreuzabnahme“ 1906 von Lovis Corinth ein Vorbild für die Darstellung des sich wehrenden ‘neuen’ Christus bei Heisig.⁴⁴³ Da es sich im Werk von Corinth jedoch um einen in sich zusammenfallenden Toten handelt, ist eine Verbindung zu der energiegeladenen Figur bei Heisig nicht nachzuvollziehen.

Hinter dieser Figur wird der Bildraum von einem Band durchzogen, auf dem der Spruch zu lesen ist „alles so weise eingerichtet“. Rechts hinter der Figur liegt nach hinten weggekippt ein blau-weiß ‘gestorbener’ gekreuzigter Christus. Er wurde durch die zentrale Figur, des sich Weigernden, ersetzt, der nun das Bildgeschehen dominiert.

Auf der linken Bildhälfte sind unterschiedliche Köpfe und Figuren dargestellt. Einem Mann in blauem Gewand legt ein Skelett von hinten einen Mundschutz um. Münder sind zu sehen, die „Ja“ rufen. Im Vordergrund steht ein Mann, der durch ein Kreuz auf dem Rücken gekennzeichnet ist. Diese mit einem Kreidekreuz gekennzeichnete Figur stammt laut Pachnike aus einer polnischen Filmillustrierten.⁴⁴⁴ Hinter dem Mann steht ein Offizier. In der Mitte des Bildes am unteren Bildrand meint man, zwei Kuhköpfe in einem Abfalleimer zu sehen. Im Hintergrund brennt eine NS-Flagge und ein Liebespaar hält sich umschlungen. Vor dem schwarz-rot-gold gestreiften Hintergrund sieht man eine aufgespießte Leiche als Bildzitat aus dem Triptychon „Der Krieg“ von Otto Dix (vgl. Kap. 3.3).

Heisig hat auf seinem Gemälde additiv verschiedene Elemente und Figuren verbunden, sodass das Bild komplex und vielschichtig wirkt. Der Bildraum ist nicht konstruiert, sondern es verbinden sich im Sinne der Simultankompositionen der DDR-Malerei verschiedene Raum- und Zeitebenen. Die Farbkomposition ist jedoch ausgewogen.

Die Bildidee ist laut Gillen von den Skulpturen von Fritz Cremer, „Gekreuzigter“ 1975/76, „Auferstehender“ 1978 und „Das endlose Kreuz“ von 1980/82 inspiriert, in denen sich Christus protestierend vom Kreuz löst.⁴⁴⁵ Es geht Cremer um die Selbstbefreiung des Menschen. Als erster thematisiert Jose Clemente Orozco in seinem Bild „Christus zerstört sein Kreuz“ von 1932-34 das Thema des Aufbegehrens gegen das Kreuz. Dieses Gemälde ist eine erbitterte Absage eines Malers der mexikanischen Revolution an die Dulderrolle und -haltung der vom Klerus beherrschten Volksmassen.⁴⁴⁶ Das Gemälde findet unter den Künstlern der DDR große Beachtung.

⁴⁴³ Vgl. Gillen 2005b, S. 189.

⁴⁴⁴ Vgl. Pachnicke 1989, S. 20.

⁴⁴⁵ Vgl. Gillen 2005b, S. 188.

⁴⁴⁶ Vgl. Raum 2000, S. 273.

Bei Heisig wehrt sich jedoch nicht der traditionelle Christus gegen diese 'Dulderrolle', sondern er schafft einen neuen Christus. Dieser ist im Gegensatz zur ersten Fassung dieses Gemäldes profanisiert, indem der 'neue' Christus durch Hose, Koppelschloss und Kette als Soldat dargestellt ist. Es geht also auch um eine Absage an die traditionellen christlichen Kirchen und Glaubensinhalte. Heisig sagt selbst über das Bild „Christus verweigert den Gehorsam“:

„Der Stoff ist doch oft behandelt worden, sogar mit verschiedener Thematik. Bei Rubens ein beinahe siegender Christus, bei Grünewald ein geschundener, bei Grosz die politische Provokation: „Christus mit Gasmasken“. Ich wollte einen anderen Christus erfinden, keine Erlöserfigur, einen der sich nicht fügt, den Kelch nicht nimmt und die Dornenkrone abreißt (...). Mai 1988.⁴⁴⁷

Heisig übt Kritik an der Institution Kirche und der christlichen Religion. Er verweist auf die jahrhundertlange Ausnutzung der Religion als Alibi zur Unterdrückung der aufbegehrenden Volksmassen nach innen und zur Motivierung von Eroberungskriegen nach außen. Laut Lichtnau wird der Missbrauch der Religion zur Erziehung von willenlosen Menschen thematisiert.⁴⁴⁸ Die Kritik an Kirche und Religion durch Heisig steht ganz im Einklang mit der DDR-Politik, die Karl Marx Religionskritik übernahm. Marx bezeichnete Religionen als „Opium des Volkes“⁴⁴⁹, die das Volk gefügig und realitätsfremd machen.

Indem Christus als Soldat gekennzeichnet ist, der sich die Dornenkrone vom Kopf reißt, wird auch das Aufbegehren gegen den Kreislauf von Leben und Tod im Krieg thematisiert. Heisig sagt hierzu:

„Christus fügt sich nicht mehr seinem Schicksal, sondern 'genug gekreuzigt' – genug von dem sinnlosen Kreislauf: Im Krieg muss der Verwundete wieder zusammengeflickt werden, um wieder verwundet oder getötet zu werden“.⁴⁵⁰

Menschen werden im Krieg wieder zusammengeflickt, von Ärzten, wie dem Chirurgen in der linken Bildhälfte, um wieder verwundet zu werden. Die Bildmetapher des „auf Gott vertrauenden Chirurgen“⁴⁵¹ wird noch weiter zugespitzt: Der Tod selbst in Form eines

⁴⁴⁷ Heisig zit. in: Kat. Hannover 1995: *Bernhard Heisig. „Begegnung mit Bildern“*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg Berlin, Hannover 1995, S. 61.

⁴⁴⁸ Lichtnau 1988, S. 172.

⁴⁴⁹ „Das religiöse Elend ist in einem der Ausdruck des wirklichen Elends und in einem die Protestation gegen das wirkliche Elend. Die Religion ist der Seufzer der bedrängten Kreatur, das Gemüt einer herzlosen Welt, wie sie der Geist geistloser Zustände ist. Sie ist das Opium des Volkes.“ (Karl Marx: *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*).

⁴⁵⁰ Heisig zit. in: Kat. Berlin 1988: *Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR*, hrsg. v. Ulrich Eckhardt/Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Neues Kunstquartier des T.I.P. 11.9.-20.11.1988, Berlin 1988, S. 117.

⁴⁵¹ Lichtnau 1988, S. 174.

Skeletts bindet ihm den Mundschutz um. Aus diesem Kreislauf aus Leben und Tod bricht der Gekreuzigte durch sein Aufbegehren aus und steht gegen jede Art der Aufopferung. Der passive Arzt und die aktive Christusfigur bilden eine Bipolarität im Bild.

Der aufbegehrende Soldat trägt die Gesichtszüge von Heisig.⁴⁵² Der Künstler verweist damit auf seine persönlichen Erlebnisse während des Zweiten Weltkrieges, in dem er als Jugendlicher in der Waffen-SS gedient hat. Es geht also auch um die Selbstbefreiung Heisigs in Zusammenhang mit seiner Vergangenheit als Soldat im Zweiten Weltkrieg. Er setzt sich mit seiner eigenen Vergangenheit auseinander und protestiert gleichzeitig gegen das Vergessen der Geschichte, vergleichbar dem Bild „Beharrlichkeit des Vergessens“ von 1977. Die Identifikation eines Künstlers mit Christus geht auf das „Selbstbildnis im Pelzrock“ von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1500 zurück. Heisig spielt damit auf die Rolle des Künstlers als Schöpfer an. Gudrun Brüne betont jedoch, dass sich ihr Mann nicht in dieser Rolle sieht.⁴⁵³ Ihm gehe es vielmehr um den gesellschaftlichen Auftrag seiner Kunst.⁴⁵⁴ Seine Kunst solle dazu beitragen, dass eine gerechte Gesellschaftsordnung entstehe. Er wolle deshalb die Betrachter seiner Bilder zum Denken anregen.⁴⁵⁵

Zudem setzt sich Heisig in diesem Bild mit der ‘Gleichschaltung’ von Menschen auseinander. Das Spruchband „Alles so weise eingerichtet“ ist dabei laut Gillen ein ironischer Kommentar zu den verlogenen Tugenden.⁴⁵⁶ Die Hauptfigur wehrt sich gegen diese Gleichschaltung. Sie verweigert sich, es den „Ja-Sagern“ im Hintergrund des Bildes gleich zu tun. Sie will nicht mehr das Kreuz erdulden. Sie kämpft gegen die Manipulation und unkritische Konsumation. Unklar bleibt bei diesem Bild jedoch, ob es sich nur um die Gleichschaltung im Nationalsozialismus handelt oder ob gegen Ende der 80er-Jahre bereits eine Kritik an den Verhältnissen in der DDR mitschwingt. Im Hintergrund sieht man schließlich keine nationalsozialistische Flagge, sondern eine Deutschlandflagge. Außerdem erscheint der sich weigernde Christus auch im Hintergrund des Kanzlerportraits von Helmut Schmidt „Bernhard Heisig Atelier Besuch – Bildnis Helmut Schmidt“ von 1986.⁴⁵⁷

⁴⁵² Vgl. Diverse Selbstbildnisse, wie „Selbstbildnis mit erhobener Hand“ von 1973 oder „Selbstbildnis als Puppenspieler“ von 1982.

⁴⁵³ Vgl. Interview mit Gudrun Brüne, August 2008 (Anhang S. 322).

⁴⁵⁴ Vgl. Kober 1981, S. 187.

⁴⁵⁵ Vgl. Interview mit Gudrun Brüne, August 2008 (Anhang S. 323).

⁴⁵⁶ Vgl. Gillen 2004, S. 254.

⁴⁵⁷ Heisig skizziert Schmidt vor diesem Bild sitzend in seinem Atelier.

Ein weiteres Thema im Zusammenhang mit der 'Gleichschaltung' ist die Bevormundung in der Kunst, besonders durch das DDR-Regime. Heisig lehnt sich hier in Form des sich weigernden Christus gegen die Reglementierung der Kunst auf. Er hat sich als Rektor der Staatlichen Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig und als Vizepräsident des Verbandes Bildender Künstler seine Freiräume erkämpft.

Das Gemälde vereint verschiedene Themenkreise des Machtmissbrauchs, gegen die Heisig protestiert und sich zur Wehr setzt. Das Kreuzigungsmotiv wird profanisiert und umgedeutet. Der christliche Gedanke der Opferung und Erlösung wird dabei verneint und in sein Gegenteil verkehrt. Der Mensch soll nicht mehr erdulden, sondern sich selbst zur Wehr setzen. Der Künstler ruft zum Protest gegen jegliche Fremdbestimmung auf und fordert damit die Selbsterlösung.

3.6 Faschistischer Alptraum

Der „Faschistische Alptraum“ ist eine Folge aus grafischen Blättern. In der Serie gibt es drei Blätter mit dem Kreuzigungsmotiv: „Christus fährt mit uns“, „Probleme der Militärseelsorge“ und „Christus mit uns“. Die Mappe gilt als Hauptwerk⁴⁵⁸ im grafischen Oeuvre von Heisig und soll deshalb kurz erwähnt werden. Das Gesamtprojekt „Faschistischer Alptraum“ liegt in zwei eigenständigen Mappenwerken, einer Fülle von Zustandsdrucken, einigen Varianten und verworfenen Darstellungen sowie in der kleinen Gruppe der 1988 neu geschaffenen vier Blätter vor. Die Motive der grafischen Arbeiten werden wie in den Gemälden immer weitergeführt und überarbeitet.⁴⁵⁹

Mitte der 60er-Jahre kommt es zu Auseinandersetzungen über Heisigs Position in und zur DDR-Kunst. Während den Sitzungen im Parteiverfahren gegen Heisigs Kritik auf dem V. Kongress des Verbandes Bildender Künstler in Berlin macht der Künstler erste Entwürfe „Sitzungsraupen“ für die Folge „Faschistischer Alptraum“. Die ersten Zeichnungen sind unter den Belastungen dieser Anhörungen entstanden.⁴⁶⁰

Oft wird die Folge mit den Blättern der „Desastres de la guerra“ um 1810-20 von Francisco de Goya oder der grafischen Mappe „Der Krieg“ aus dem Jahr 1924 von Otto Dix verglichen. Heisig geht es aber nicht um Kampfszenen oder konkrete Vorgänge während des Zweiten Weltkrieges, sondern um Allegorisches.⁴⁶¹ Die Blätter sind Ergebnisse der Auseinandersetzung mit den eigenen Kriegserlebnissen und dienen als persönliche Erinnerungsbilder. Sie sind weder als Mitleid, Klage oder Anklage zu verstehen. Die

⁴⁵⁸ Vgl. Sander 1992: Dietulf Sander, *Bernhard Heisig – Das druckgrafische Werk. Kommentiertes Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Monotypien 1950 – 1990*, Diss. Universität Leipzig, Leipzig 1992, S. 5. Die Folge ist 1975/76 im VEB Verlag der Kunst in Dresden mit 25 Blättern erschienen. Heisig arbeitet an dem Zyklus in den Jahren 1965/66 (erste Mappe von 1966 mit 32 Blätter in der graphischen Sammlung Leipzig – hiervon gibt es nur 1 Exemplar). Sie wird 1997 das letzte Mal gedruckt. Ursprünglich sind es 36 Blätter, aus denen Heisig eine Auswahl zusammenstellt. In einer späteren Ausstellung 1980 werden dann insgesamt 42 Lithographien gezeigt

⁴⁵⁹ Das Blatt „Der faschistische Alptraum“ ist in der Leipziger Buchkunst-Ausstellung iba 1965 zu sehen. Heisig erhält dafür eine Goldmedaille. Vgl. Sander 1985: Dietulf Sander, *Der faschistische Alptraum*, in: *Bernhard Heisig. Malerei. Graphik, Zeichnungen*, hrsg. v. Museum für Bildende Künstler Leipzig, Ausst. Kat. Leipzig 1985, S. 37.

⁴⁶⁰ Diese werden später zu dem Zyklus „Faschistischer Alptraum“ ausgebaut. Die Gebilde der ersten Blätter erinnern an Plastiken von Henry Moore. Vgl. Sander 2005: Dietulf Sander, *Der faschistische Alptraum*, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S. 144.

⁴⁶¹ Vgl. Kober 1981, S. 46. Heisig spürt, daß er mit seiner Malerei niemals die historischen Ereignisse im Zweiten Weltkrieg rekonstruieren kann. Was Heisig sich zutraut, das ist die Formulierung seiner ganz persönlichen Erinnerungsbilder. Diese unterscheiden sich zwangsläufig grundsätzlich von dem historisch korrekten Bild des Zweiten Weltkrieges und laut Gillen auch vom parteiilich korrekten Bild der SED vom 'imperialistischen Krieg'. Vgl. Gillen 2002, S. 257.

Betroffenen sind zugleich Opfer und Täter. Seine Stellungnahme zum Krieg ist erst rund 20 Jahre nach Kriegsende entstanden. Heisig betont, dass es um seine eigene Bewusstseinslage und um seine persönliche Auseinandersetzung gehe.⁴⁶² Er will sich selbst über seine Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg bewusst werden. Heisig ist überzeugt, dass der Faschismus immer noch Teil der Menschen ist. Er möchte davor warnen.⁴⁶³

Sander ist der Meinung, dass die Folge sich jedweder ideologischen Verwendbarkeit entzieht.⁴⁶⁴ Der geschichtliche Hintergrund durchzieht jedoch durch das Hakenkreuzmotiv die gesamte Folge. Zudem sind antiimperialistische Anklänge nachweisbar. Die Serie ist daher eindeutig aus sozialistischer, das heißt antifaschistischer und antiimperialistischer, Sicht entstanden.

Die Themen der Folge sind: Darstellungen des Todes, allgemeine Zerstörung, der ewig geschändete Menschen symbolisiert durch Christus am Kreuz. Bis zum Blatt 20 folgen Szenen, die in vielfältigen Zusammenhängen menschliche Befindlichkeiten und Existenzbedingungen unter faschistischer Gewaltherrschaft aufzeigen. Die abschließenden Blätter benennen den deutschen Faschismus als Urheber der Schrecken und der geistig-moralischen Deformation.⁴⁶⁵

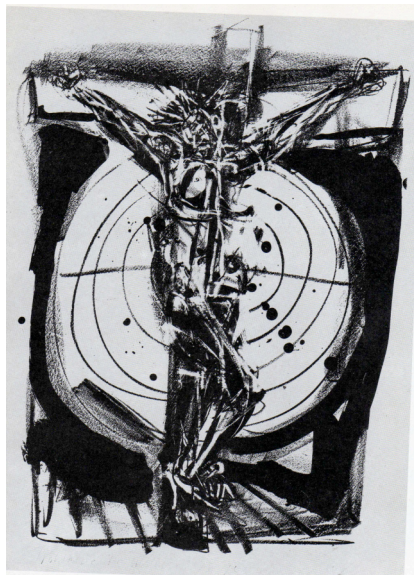


Abbildung 47
Bernhard Heisig
Probleme der Militärseelsorge I, 1965/66

⁴⁶² Heisig zit. in: Sander 2005, S. 141.

⁴⁶³ Heisig zit. in: Ebd., S. 143.

⁴⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 142.

⁴⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 143.

Zum Thema der Militärseelsorge fertigt Heisig zwei Blätter. Die „Probleme der Militärseelsorge I“ und „Probleme der Militärseelsorge II“ befinden sich als Blatt 21 und 22 in der Leipziger Mappe. Das Blatt 22 ist eines der graphisch differenziertesten dieser Folge. Während es unverändert in die spätere Folge kam, überarbeitet Heisig Blatt 21, indem er dem Körper des Gekreuzigten stärkere Plastizität und größere Naturnähe gibt.⁴⁶⁶ Es wirkt expressiver durch eine stärkere Hell-Dunkel Wirkung.

Auf der Lithographie von 1965/66 sieht man den gekreuzigten Christus vor einer Zielscheibe (Abb. 47). Die Einschläge der Einschüsse stammen von der Lötlampe, die Heisig auf den Stein gehalten hat bis dieser anfang zu schmelzen.

„(...) Als ich nahezu drei Tage an dem Stein herumgearbeitet hatte und nicht mehr weiter wusste, habe ich in einer Art Verzweiflungsakt versucht, mit der Lötlampe den Stein zu zerstören und hielt den Strahl voller Wut auf das bisher gezeichnete Formgebilde. In der Regel zerspringt bei so etwas der Stein, aber ehe dies eintrat, bemerkte ich plötzlich durch das Schmelzen der Kreide, dass sich der Effekt einstellte, den ich im direkten Verfahren nicht erreicht hatte. Diesen Zufall benutzte ich dann mehrfach in den anderen Blättern und setzte das Entdeckte bewusst ein. Auch bei dem Blatt <Probleme der Militärseelsorge>, wo ich versuchte das Einschlagen der Schüsse in die Zielscheibe darzustellen, bin ich ähnlich verfahren.“⁴⁶⁷

Die Schüsse sind auf Christus gerichtet. Er bietet keinen Ausweg im Sinne der Erlösung aus der Gewalt, sondern er ist selbst deren Ziel geworden. Die Passion Christi steht im Vordergrund. Die Grausamkeit der Darstellung ergibt sich durch die Gesetzmäßigkeit, die sich hinter dem Schießen verbirgt. Die Darstellung erinnert dabei an den Aufständischen auf Goyas Gemälde „Der 3. Mai 1808“ von 1814. Auch dieser wird Ziel der Gewehrläufe.

Die Bildidee, Christus mit einer Zielscheibe zu verbinden, findet sich im malerischen Werk Heisigs auf dem Bild „Gestern in unserer Zeit“ von 1974/2005. Hier ist die Zielscheibe jedoch nicht hinter der Christusfigur, sondern auf deren Brust.

Ähnlich wie der Titel „Gott mit uns“ steht der Titel „Militärseelsorge“ in Kontrast zur Darstellung. Heisig kritisiert mit diesem Bild die evangelische und katholische Kirche während des Faschismus, die das Regime bzw. die Kriegsführung durch ihr Verhalten unterstützen und fördern, so dass der Mensch im Krieg in eine Opferrolle gedrängt wird.

⁴⁶⁶ Vgl. Sander 1985, S. 44.

⁴⁶⁷ Heisig zit. in: Kober 1981, S. 44.

Das Bild spiegelt aber auch die zeitgenössische ideologische Auseinandersetzung wieder. Die christlichen Kirchen waren zur Zeit der Entstehung des Bildes noch nicht in Ost- und Westdeutschland getrennt. Die formale Zustimmung der ostdeutschen Kirchen zum Militärseelsorgevertrag der Bundeswehr 1957 war für die DDR ein Affront.

Auf der Lithographie „Christus fährt mit uns“ von 1967/68 sieht man einen schreienden gekreuzigten Christus aus der Seitenluke eines Panzers herausragen (Abb. 48). Er scheint von unten durch eine Lichtquelle im Panzer angestrahlt zu sein. Das Blatt ist ansonsten sehr dunkel. Auf dem Kanonenrohr des Panzers in der rechten Bildhälfte sitzt ein voll ausgerüsteter Soldat mit Helm, Gasmaske und Gewehr. Hinter dem Gekreuzigten am rechten Bildrand erkennt man einen weiteren Soldaten. Am Fahrzeug selbst sieht man einen Stern.⁴⁶⁸ Er wird meist als US-Stern gedeutet, dabei ist der fünfzackige rote Stern ein Symbol der kommunistischen Weltanschauung.



Abbildung 48
Bernhard Heisig
Christus fährt mit uns, 1967/68

Die Darstellung ist zwar expressiv und dynamisch, aber deutlich detailreicher als das Gemälde von 1973. Es ist gewissermaßen der zentrale Ausschnitt aus dem Bild „Der Ölberg“ (vgl. Kap. 3.4). Der Hintergrund ist allerdings neutralisiert.

Auch hier thematisiert Heisig den Missbrauch des Symbols des gekreuzigten Christus als Argument, Kriege anzuheizen und Opfer zu rechtfertigen. Wie bei den Gemälden stammt die Idee des Titels von dem Koppelschloss, auf dem die Worte „Gott mit uns“ stehen.

⁴⁶⁸ Auf zwei Drucken von 1972 steht die Bezeichnung „US-Army“.

Die dritte Grafik mit dem Kreuzigungsmotiv, die Lithographie „Christus mit uns“, orientiert sich an der malerischen Fassung von „Christus fährt mit uns“ von 1978-88. Es ist eine beinahe identische seitenverkehrte Spiegelung, weshalb auf das Bild hier nicht näher eingegangen wird.

3.7 Leitmotive im Werk von Bernhard Heisig

Im gesamten künstlerischen Werk von Bernhard Heisig wiederholen sich Themen und Motive. Diese können dabei zum Bildthema werden oder nur als ein Symbol unter vielen im Kunstwerk Verwendung finden.

Wichtige Themen im Werk von Heisig sind die Pariser Kommune, der Zweite Weltkrieg, der deutsche Bauernkrieg, der Faschismus und die Medien bzw. die Unterhaltungsmusik.

Bedeutende Motive und Figuren sind neben dem Kreuzigungsmotiv: der Davidstern, das Hakenkreuz, schreiende erstarrte Mäuler, die Trompete, der Turmbau zu Babel, die Arche Noah, Puppen, die Stadt Breslau, seine Mutter, Friedrich der Große, der Papst, die Seeräuberjenny und Ikarus.

Für Heisig ist die Methode des ständigen Umformens bekannter Motive und Motivgruppen, die dann neue Sinnzusammenhänge bilden, charakteristisch. Sie bilden laut Lichtnau die Ursache für die große Spannweite seiner thematischen Auseinandersetzungen.⁴⁶⁹ Vor allem ab Mitte der 70er-Jahre lässt sich eine Tendenz der Verbindung und Verschmelzung von Sujets belegen. Mit dieser Entwicklung zu einer verallgemeinernden Aussage ist zugleich eine Lösung von einem bestimmten historischen Ereignis oder Prozess verbunden. Das historische Umfeld wird nur noch als Anlass einer metaphorisch übersteigernden Botschaft über das Verhalten der beteiligten Zeitgenossen, ihre Haltung und Reaktion auf die moralischen Anforderungen ihrer Zeit gesehen. Die gleichnishafte Darbietung des historischen Problems soll so zur Bewältigung zeitgenössischer Probleme dienen. Mit der Wandlung der Motivbedeutungen wird jedoch die Deutung für den Rezipienten schwieriger.

Einige Motive in Heisigs Kunstwerken, die in Verbindung mit Religionen stehen, werden im Folgenden kurz vorgestellt. Die Papstfigur steht meist in Zusammenhang mit Ikarus. Sie hält sich häufig die Hände vor das Gesicht, wie in den Gemälden „Ikarus, Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit“ 1973 oder „Lob der Unvernunft“ 1980. Die Figur des Ikarus stammt aus der griechischen Mythologie und steht wie der Turmbau von Babel als Symbol für den Fortschrittswahn und den Verständigungsverlust der Menschen. Sie ist Ausdruck eines Zivilisationspessimismus.⁴⁷⁰ Ikarus ist aber auch der strahlende Held, der an seinem eigenen Ehrgeiz und Übermut gescheitert ist. Er steht laut Kober für den menschlichen Tatendrang

⁴⁶⁹ Vgl. Lichtnau 1988, S. 57.

⁴⁷⁰ Vgl. Fest 1998, S. 192

und gleichzeitig für dessen Selbstüberschätzung.⁴⁷¹ Die Ikarusfigur kommt seit Mitte der 60er-Jahre im Werk von Heisig vor. Auch andere Künstler in der DDR, wie Wolfgang Mattheuer, greifen dieses Motiv auf. Das Motiv des Babelturms wird 1977 und 1978 als eigenständiges Thema behandelt, wie im Bild „Neues vom Turmbau“ von 1977. Der Babelturm kann als Sinnbild der Vermessenheit des Menschen und als Ausdruck der Perversion wissenschaftlich-technischer Leistungen gedeutet werden. Nur als ein Motiv neben anderen kommen Babelturm und Ikarus im Gemälde „Der kleine Katastrophenfilm“ 1977/78 vor. Neben Ikarus steht auch das Bild „Die missbrauchten Götter“ von 1968, ursprünglich „Die verbrauchten Götter“, in Verbindung mit der Mythologie. Kober vermutet, dass der Wahn des Menschen aufgedeckt werden soll, der zunächst Götter braucht, sie aber dann missbraucht, indem er sich auf sie beruft.⁴⁷² Die Götter sind personifiziert und durch den Titel als diese bezeichnet. Welche Götter dargestellt sind, ist unbekannt. Dies ist laut Gudrun Brüne auch unbedeutend. Es geht allgemein um den Missbrauch von Göttern durch den Menschen und durch Religionen.⁴⁷³

Neben den mythologischen Figuren, wie Ikarus und Mars⁴⁷⁴, dem Kreuzigungsmotiv aus dem Neuen Testament, der Arche Noah und dem Turmbau von Babel aus dem Alten Testament kommen im Werk von Heisig keine religiösen Motive vor. Zwar gibt es Werke mit dem Davidstern wie „Zwei jüdische Maler (für Felix Nussbaum und Max Liebermann)“ von 1992 oder der „Gejagte (dritte Fassung)“ von 1988/90. Es geht in diesen aber nicht um die jüdische Religion, sondern um die Verfolgung und die Diskriminierung der Juden während dem Nationalsozialismus.

Da Heisig von der Ideologie des Marxismus-Leninismus geprägt ist, den sozialistischen Staat der DDR befürwortet und sein Werk im Sinne des historischen Materialismus diese Überzeugung widerspiegelt, könnte der Sozialismus bei ihm als Quasireligion⁴⁷⁵ angesehen werden. Seine Ehefrau, Gudrun Brüne, ist jedoch der Meinung, dass dies nicht zutreffe.⁴⁷⁶

⁴⁷¹ Vgl. Kober 1981, S. 12.

⁴⁷² Vgl. Ebd., S. 20.

⁴⁷³ Vgl. Interview mit Gudrun Brüne, August 2008 (Anhang S. 323).

⁴⁷⁴ Vgl. Lithographie „Mars und die Kinder“ von 1965/66 in der ersten Folge des „Faschistischen Alptraums“. 1976 in Dresdner Ausgabe zu „Heldische Zeiten“ umbenannt.

⁴⁷⁵ Quasireligion ist ein von Paul Tillich geprägter Begriff für Gefühlshaltungen und Bewegungen, die innerweltliche Ziele mit einem Anspruch vertreten, der religiös-fundamentalistischen Ausschließlichkeits- und Missionsansprüchen vergleichbar ist, oder Profanes in einer übersteigerten Art und Weise verehren und somit für ihre Bekenner quasi die Funktion einer Ersatzreligion einnehmen. Vgl. Tillich 1972: Paul Tillich, *Vorlesungen über die Geschichte christlichen Denkens. Teil II: Aspekte des Protestantismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1972.

⁴⁷⁶ Vgl. Interview mit Gudrun Brüne, August 2008 (Anhang S. 323).

3.8 Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse

Heisig verwendet das Kreuzigungsmotiv seit 1960 in der Malerei und seit 1965 in der Grafik. Die Beschäftigung mit der Kreuzigung greift er seit 50 Jahren immer wieder auf. Das Motiv spielt zwar quantitativ, das heißt im Verhältnis zum Gesamtwerk des Künstlers, eine eher untergeordnete Rolle, aber es stellt eines seiner Leitmotive dar. Das Kreuzigungsmotiv kann dabei Bild bestimmend sein, wie in den verschiedenen Fassungen von „Christus fährt mit uns“ oder ein Motiv unter vielen im Kunstwerk, wie in „Gestern in unserer Zeit“ von 1974/2005.

Wie in Kap. 3.2 dargestellt, lassen sich verschiedene thematische Gruppen mit dem Kreuzigungsmotiv bilden. Die wichtigsten Lithographien gehören zu seinem grafischen Hauptwerk „Faschistischer Alptraum“. Unter den Gemälden ist die Motiventwicklung „Christus fährt mit uns“ über „Ölberg“ bis „Christus verweigert den Gehorsam“ mit am bedeutendsten. Einige dieser Bilder befinden sich in öffentlichen Sammlungen wie der Neuen Nationalgalerie in Berlin. Die Gemälde werden auch häufig in Ausstellungen präsentiert.

Heisig verwendet in den Bildern mit dem Kreuzigungsmotiv nur die Figur des gekreuzigten Christus. Ganze Kreuzigungsszenen stellt er nicht dar. Es geht ihm in seinem Werk auch nicht um eine Auseinandersetzung mit christlicher Kunst bzw. dem Christentum. Gudrun Brüne, seine Ehefrau und ehemalige Schülerin, sagt, dass der christliche Inhalt keine Bedeutung habe. Heisig habe weder Kontakte zur christlichen Kirche, noch sei er religiös.⁴⁷⁷ Ihn interessiere allein das Kreuzigungsmotiv in einer säkularisierten Form. Es gehe ihm um das Motiv des gekreuzigten Christus als allgemein verständliches Zeichen. Für ihn sei Christus eine Widerstandsfigur.⁴⁷⁸ Die religiöse Dimension als Symbol der Erlösung des Menschen, das heißt seine christliche Botschaft, wird nicht thematisiert. Die Verwendung des Kreuzigungsmotivs als profanes Symbol steht ganz in Einklang mit der sozialistischen Vorstellung der DDR. Laut Gudrun Brüne widersetzt es sich jedoch einer eindeutigen Auslegung.

In den ersten Gemälden kann das Kreuzigungsmotiv als Sinnbild des Leidens im Krieg verstanden werden. Der Künstler kritisiert mit dessen Darstellung die Manipulation des Christentums durch die Kirche durch den Missbrauch religiöser Ideale als Mittel der

⁴⁷⁷ Vgl. Interview mit Gudrun Brüne, August 2008 (Anhang S. 322).

⁴⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 322.

Weiterführung faschistischer und imperialistischer Kriege.⁴⁷⁹ Diese Bildidee ist auch heute noch aktuell. Im Zuge der zunehmenden religiösen Konflikte, besonders dem Missbrauch des Islam für Gewalttaten und Terrorismus, findet die Verwendung religiöser Symbole weltweit einen neuen Höhepunkt. In den Bildern, in denen Heisig keine historischen Verweise, wie Panzernummer und US-Stern, verwendet, ist eine zeitlose Dimension angelegt. Die gesellschaftspolitische Aussage der Gemälde hat dadurch heute noch Gültigkeit. Die Kreuzigungsdarstellung wird aufgrund ihrer Brutalität und damit ihrer abschreckenden Wirkung zum Mahnmal, zum Antikriegssymbol.

Bemerkenswert ist auch, dass die Eindeutigkeit politischer Symbole abnimmt. Auf der Schwarzweiß-Lithographie „Christus fährt mit uns“ von 1967/68 kann der US-Stern heute auch als roter oder gelber kommunistischer Stern gelesen werden, wodurch die politische Aussage des Kunstwerks ins Gegenteil verdreht würde.

Den Gedanken, Christus als Widerstandfigur zu deuten, entwickelt Heisig weiter und stellt Christus in der Gemäldereihe „Christus verweigert den Gehorsam“ schließlich als protestierenden Soldaten dar. In diesen Bildern geht es vor allem um die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten, denen ein Bürger ausgesetzt ist. Auch hier ist eine eindeutige Auslegung problematisch. Heisig könnte Kritik am Nationalsozialismus genauso wie am politischen Regime der DDR geübt haben, da das Bild in enger Verbindung zum Kanzlerportrait von Helmut Schmidt steht und die Christusfigur selbstbildnishaft Züge trägt.

Die Christusfigur ist folglich für Heisig zugleich eine Widerstandsfigur gegen den Missbrauch der Religion, die Manipulation des Menschen durch die Medien und gegen soziale Missstände. Sie soll den Betrachter zum Nachdenken anregen, ob vielleicht auch er auf irgendeine Weise benutzt wird und zugleich Opfer und Täter ist.⁴⁸⁰

Die Darstellung der Kreuzigung Christi hat somit nicht durch ihre Quantität, sondern vor allem durch ihre Qualität eine zentrale Bedeutung im künstlerischen Schaffen von Heisig.

Heisig verwendet nicht als Einziger das Kreuzigungsmotiv in der Kunst der DDR. Auch seine Kollegen und Schüler setzen sich mit dem Kreuzigungsmotiv auseinander. Es lässt sich in den verschiedenen Generationen eine Beschäftigung mit dem Kreuzigungsthema belegen.

⁴⁷⁹ Heisig verwendet das Kreuzigungsmotiv häufig auch in Verbindung mit der Unterhaltungsmusik und den Medien. Er möchte auch hier den Betrachter vor einer Manipulation warnen.

⁴⁸⁰ Vgl. Interview mit Gudrun Brüne, August 2008 (Anhang S. 323).

Die Einbeziehung christlicher Symbole in die Gestaltung des sozialistischen Alltags nimmt besonders Ende der 70er-Jahre zu. Es kann insgesamt ein wachsender säkularer Umgang mit biblischen Stoffen und christlichen Symbolen festgestellt werden. Christliche Werte und Symbole erfahren eine Vergesellschaftung und Politisierung. Verschiedene Ausstellungen während und nach der DDR belegen, dass es vor allem in der Grafik viele Kunstwerke mit christlichen Motiven gibt.

Unter den Künstlern der „Viererbände“, zu der Heisig gehört und die als offizielle Repräsentanten der Malerei der DDR gelten, beschäftigt sich besonders Werner Tübke mit der Kreuzigung Christi. Nach Heisig gehört er zu den Künstlern, die sich am intensivsten mit der Thematik auseinandersetzen.

Wolfgang Mattheuer interessiert sich in seinem künstlerischen Werk kaum für christliche Motive. Allein auf dem Bild „Nichts Neues im neuen Jahrhundert“ von 2002 und der Plastik „Ein Mensch!“ von 1979 kann ein Kruzifix als Bildfindung hergeleitet werden.⁴⁸¹ Mattheuer bevorzugt in seiner Kunst die Gestalt des „Kain“ und mythologische Figuren, wie Sisyphos und Ikarus.

Auch im Werk von Willi Sitte finden sich kaum Kunstwerke mit dem Kreuzigungsmotiv. Im Jahr 1968 entsteht eine Studie „Gekreuzigter“. Sie konzentriert sich auf die Darstellung des Oberkörpers. Die Darstellung ist durch die dynamische Malweise deutlich abstrakt und in Erdtönen gehalten. Man meint, eine Zielscheibe auf der Stirn zu erkennen. Damit wäre die Darstellung mit Heisigs Grafik „Probleme der Militärseelsorge“ vergleichbar. Auch im Triptychon mit Predella „Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit“ von 1973 erinnert die zentrale Figur im Mittelbild an einen Gekreuzigten. Seine Hände sind nach hinten gefesselt. Sein Oberkörper fällt jedoch nach vorne.

Zu den Repräsentanten der DDR-Kunst gehört in der Bildhauerei Fritz Cremer.⁴⁸² Seine Plastiken „Gekreuzigter“ von 1975/76 und „Auferstehender“ 1978 sowie die dazugehörigen Zeichnungen, wie „Genug gekreuzigt“ von 1978, sind für nachfolgende Künstler

⁴⁸¹ Vgl. Kat. Leipzig 2002: *Wolfgang Mattheuer. Retrospektive. Gemälde. Zeichnungen. Skulpturen*, hrsg. v. Ingrid Mössinger/Kerstin Drechsel, Ausst. Kat. Kunstsammlung Chemnitz 21.7.2002-22.9.2002, Leipzig 2002. In Mattheuers Werk gibt es insgesamt wenige Anklänge an religiöse Themen. Er bleibt dem Alltag und der Landschaft sehr verhaftet. Vgl. Schönmann 1988: Heinz Schönmann, *Wolfgang Mattheuer*, Leipzig 1988, S. 98.

⁴⁸² Er ist Vizepräsident der Akademie der Künste der DDR, stellt 1977 auf der Documenta 6 in Kassel aus und erhält bereits 1958 den Nationalpreis 1. Klasse.

wegweisend. Er propagiert die Umdeutung der christlichen Botschaft von der Erlösung durch das Kreuz zur Erlösung vom Kreuz.

Im Werk der 2. Generation der Leipziger Künstler, die Schüler von Heisig, Mattheuer und Tübke, gibt es auch Kreuzigungsdarstellungen. Michael Morgener fertigt eine „Kreuzigung“ in der Mappe „Ecce homo“ von 1986. Volker Stelzmann malt 1987 das Bild „Kreuzigung“. Auf dem Gemälde „Italienische Begegnungen“ 1978 von Arno Rink ist ein Kruzifix dargestellt. Hartwig Ebersbach fertigt erstmals im Jahr 1984 eine Kreuzigung und beschäftigt sich auch nach der Wiedervereinigung mit dem Kreuzigungsmotiv. Auch Gudrun Brüne, Malerin, Ehefrau und ehemalige Schülerin von Bernhard Heisig, verwendet das Kreuzigungsmotiv in ihrer Kunst. Auch sie versteht den Gekreuzigten als Widerstandssymbol. Auf dem Bild „Genug gekreuzigt“ von 2005 ist ein junger athletischer Mann in zeitgenössischer Kleidung kniend vor einem Kreuz abgebildet. Er ballt die Fäuste gegen Himmel. Brüne steht mit dieser Bildidee in der Tradition von Cremer und Heisig.

Auch in der 3. Generation, der „Neuen Leipziger Schule“ finden sich religiöse Motive. Neo Rauch ist Schüler von Rink und absolviert ein Meisterschülerstudium bei Heisig. Er gilt als Hauptvertreter und Wegbereiter dieser Gruppe zeitgenössischer Künstler. Auf seinem Gemälde „Bon Si“ von 2006 sieht man im Hintergrund eine Kreuzigungsszene. Zudem entwirft Rauch im Jahr 2007 Glasfenster zur Geschichte der Heiligen Elisabeth für den Naumburger Dom.

Trotz sozialistischer Prägung und des Versuchs die Kirche aus dem Alltag der Menschen zu verdrängen, beschäftigen sich die Künstler, die in der DDR gewirkt haben und aus ihr hervorgegangen sind, mit dem Kreuzigungsmotiv. Ihre Motivation ist dabei zwar sehr unterschiedlich, aber man kann verallgemeinernd feststellen, dass es nicht um eine Auseinandersetzung mit dem Kruzifix als christliches Symbol mit seiner Botschaft, der Erlösung des Menschen, geht. Die Künstler benutzen das Motiv als Element aus dem Fundus der Kunstgeschichte, als säkularisiertes, universelles Zeichen.

4. Martin Kippenberger – Der Gekreuzigte als Opfer

4.1 Einführung

Martin Kippenberger, Maler und Installationskünstler, gehört zum weiteren Kreis der ‘Jungen Wilden’.⁴⁸³ Er gilt als bedeutender Vertreter dieser Künstlergeneration, die in den frühen 80er-Jahren erste Erfolge feiert.⁴⁸⁴ Der Künstler stellt bestehende Kunstbegriffe in Frage und arbeitet gegen die traditionelle Kunstauffassung. Er realisiert spöttische Bildfindungen und Kombinationen aus Bildern und Texten, mit denen er gegen gesellschaftliche und kunstwissenschaftliche Tabus verstößt. Seine Mittel sind unter anderem Provokation und Spott. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist sein gekreuzigter Frosch, „Fred the Frog“.

Biographisches

Kippenbergers Kunst ist aufs Engste mit seiner Person, seinen Erlebnissen und Erfahrungen verbunden. Zum Verständnis seiner Werke soll deshalb im Folgenden ausführlicher als bei den anderen Künstlern auf seine Biografie eingegangen werden.

Am 25. Februar 1953 in Dortmund geboren, wächst Kippenberger in Essen auf. Seine Schulzeit verbringt er in einem evangelischen Internat im Schwarzwald.⁴⁸⁵ Nach mehrmaliger Wiederholung der Untertertia bricht Kippenberger die schulische Laufbahn ab.⁴⁸⁶ Er zieht nach Hamburg und beginnt 1972 an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste zu

⁴⁸³ Die 70er- und 80er-Jahren, in denen Kippenberger bekannt wird, werden geprägt durch eine junge Künstlergeneration, die ‘Neuen Wilden’ bzw. ‘Jungen Wilden’. Diese inszenieren sich ähnlich wie die gleichzeitig entstehende Punk-Bewegung als unangepasste Jugendgeneration, als Sonderlinge in der Gesellschaft. Sie wollen sich von der minimalistischen und konzeptuellen Kunst abgrenzen, indem sie die figurative Malerei als billiges, schnelles Medium wieder ins Zentrum der Kunst rücken. Ihre Bildsprache beruht auf Emotionalität und Sinnlichkeit, sowie einer hemmungslosen Subjektivität. Malerische Möglichkeiten werden oft durch eine aggressive Farbigkeit und eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit radikal ausgeschöpft. Die Künstler kommentieren gesellschaftspolitische Ereignisse oft auf ironische Weise. Sie dokumentieren damit eher einen Ist-Zustand und entwickeln keine visionären Strategien oder Gegenwelten. Sie sehen sich nicht als Vorkämpfer von Idealen und wollen auch die Vergangenheit nicht aufarbeiten, so wie es die Generation von Markus Lüpertz teilweise getan hat, sondern vielmehr ihr eigene Welterfahrung vermitteln.

⁴⁸⁴ Vgl. BK: *Der Brookhaus Kunst*, hrsg. v. Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus, Mannheim 2001, S. 582.

⁴⁸⁵ Vgl. Muthesius 1991: Angelika Muthesius (Hg.), *Martin Kippenberger. Ten Years After*, Köln 1991, S. 148. Laut seiner Schwester, Susanne Kippenberger, sind die Eltern sehr an Kunst interessiert. Auch auf eine christliche Erziehung wird Wert gelegt. Vgl. Kippenberger 2007a: Susanne Kippenberger, *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*, Berlin 2007, S. 84.

⁴⁸⁶ Er beginnt mit einer Dekorateurslehre beim Bekleidungshaus Boecker, die er nach kurzer Zeit beendet. Nach der Trennung der Eltern nimmt er Rauschgift. Kippenberger bricht im Jahr 1971 an einer Überdosis an Drogen zusammen. Daraufhin wird er zu einer Entziehungskur geschickt.

studieren.⁴⁸⁷ Er ist Schüler bei Claus Böhmler, Arnold Hauser und dem Zeichner und Installationskünstler Franz Erhard Walther. Bereits nach vier Jahren gibt er das Studium auf und siedelt nach Florenz über, um Schauspieler zu werden.⁴⁸⁸ Im gleichen Jahr stirbt die an Brustkrebs leidende Mutter.⁴⁸⁹ Im Jahr darauf zieht er erneut nach Hamburg und lernt dort die Maler Albert Oehlen und Werner Büttner kennen. 1978 wechselt er nach Berlin, wo er zusammen mit Gisela Capitain den Ausstellungsort "Kippenberger Büro" eröffnet.⁴⁹⁰ Sie präsentieren vor allem junge Künstler. Ein Jahr darauf steigt Kippenberger als Geschäftsführer in den Club "SO 36" in Berlin-Kreuzberg ein. Nach nur sechs Monaten wird der Club allerdings wieder geschlossen. Zeitgleich ruft er die Punkband "Die Grugas" ins Leben.⁴⁹¹ Kippenbergers Lebensstil geht von Beginn an mit einem übermäßigen Alkoholkonsum einher. In diesen Berliner Jahren legt er das Fundament für den 'Mythos Kippenberger'.⁴⁹² Die Selbstinszenierung wird zu seinem Lebens- und Kunstmodell. Im Jahr 1980 zieht er nach Paris, um Schriftsteller zu werden. Bereits nach wenigen Monaten gibt er dieses Projekt auf und geht zurück nach Berlin. Im darauf folgenden Jahr wird er durch die Ausstellung „Ein Erfolgsgeheimnis des Herrn A. Onassis“ in der Galerie Max Hetzler in Stuttgart erstmals nicht mehr nur als Berliner Szenefigur, sondern auch als Künstler ernst genommen. Zudem nimmt er an der Gruppenausstellung „Rundschau Deutschland“ teil.⁴⁹³ Daneben hält er sich zu künstlerischen Arbeiten im Schwarzwald und in Stuttgart auf. In dieser Zeit fertigt Kippenberger die ersten Bildfolgen in Farbe. Die Familie Grässlin, bei der er wohnt, wird bis zu seinem Tod zu seiner wichtigsten 'Gastfamilie'.⁴⁹⁴ Im Jahr 1982 lernt er seinen zweiten bedeutenden Galeristen Peter Pakesch aus Wien kennen, mit dem er zehn Jahre zusammenarbeitet.⁴⁹⁵ Im Jahr darauf zieht er nach Köln, das inzwischen zur Kunstmetropole Deutschlands geworden ist. Es folgt 1985 ein Kuraufenthalt

⁴⁸⁷ Vgl. Kat. Köln 2004: *Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid 20.10.2004-10.1.2005, Köln 2004, S. 205.

⁴⁸⁸ Seine Schwester Susanne Kippenberger beschreibt dies mit der Vorliebe des Künstlers für Romantik, Nudeln und Kunst. Nach drei Monaten gibt er das Schauspielen auf und fängt an zu malen. Die Tafelbilder werden nach seiner Rückkehr aus Italien von Michael Würthle im Restaurant „Paris Bar“ ausgestellt. Kippenberger erhält dort als Gegenleistung auf Lebzeiten freies Essen. Vgl. Baumann 1998: Daniel Baumann, „The Way You Wear Your Head“, in: *Martin Kippenberger*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg/Kunsthalle Basel, Basel 1998, S. 31.

⁴⁸⁹ Sie wird angeblich von Transportpaletten, die von einem LKW stürzen, erschlagen. Dieses schreckliche Ereignis verarbeitet der Künstler einige Jahre später in verschiedenen Werken zum Thema „Entwürfe zu Muttergenesungswerke“.

⁴⁹⁰ Capitain ist Grundschullehrerin und seine späteren Galeristin. Vgl. Kippenberger 2007a, S. 144.

⁴⁹¹ Den Dialog mit den Punks führt er solange bis er krankenhauserreif geschlagen wird. Dieses Ereignis setzt er in Kunst um: es entsteht ein Foto 1980 und das Bild „Dialog mit der Jugend“ aus der Serie „Berlin bei Nacht“ von 1981.

⁴⁹² Baumann 1998, S. 33.

⁴⁹³ „Rundschau Deutschland“ ist eine 1981 von Stefan Szczesny organisierte Kunstaussstellung der 'Neuen Wilden' in München und Köln.

⁴⁹⁴ Kippenberger 2007a, S. 225.

⁴⁹⁵ Pakesch schreibt später wichtige Ausstellungsbeiträge.

in Knokke (Belgien) zur Regeneration von seinem umtriebigen Lebenswandel. Erste Fotoarbeiten werden in der CCD Galerie in Düsseldorf gezeigt. In den darauf folgenden Jahren folgen zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen.⁴⁹⁶ Ende Dezember 1985 reist er nach Rio de Janeiro und Salvador de Bahia.⁴⁹⁷

Anfang 1988 siedelt er zusammen mit dem Maler Albert Oehlen nach Sevilla und später nach Madrid um. Beide widmen sich dort der Malerei.⁴⁹⁸ In Spanien entsteht das erste Kreuzigungsbild (vgl. Kap. 4.3).

1989 zieht Martin Kippenberger für ein Jahr erst nach New York anschließend nach Los Angeles. In dieser Zeit entstehen Bilder mit Latex-Überzug. Hier beginnt er auch einen Großteil der Kruzifixbilder der Serie „Fred-the-Frog“ (vgl. Kap. 4.3), die im darauf folgenden Jahr fertig gestellt werden.

Im gleichen Jahr stirbt sein Vater, der Kippenberger in seinem Kunstverständnis stark beeinflusst hat, und seine Tochter Helena Augusta Eleonore wird geboren.

1990 lehrt er als Gastprofessor an der Frankfurter Städelschule.⁴⁹⁹ Mehrere institutionelle Einzelausstellungen präsentieren nun sein Werk, wie die Ausstellung im San Fransisco Museum of Art. Kippenberger gibt verstärkt Interviews. Besonders die Gespräche mit Jutta Koether, Diedrich Diederichsen und Oswald Wiener tragen zu seiner zunehmenden Popularität bei. Diese Gespräche sind vielleicht auf seinen schlechten Gesundheitszustand und die Ahnung seines frühen Todes zurückzuführen.

Ab 1992 unterrichtet er an der Gesamthochschule in Kassel.⁵⁰⁰ Kippenberger beschreibt diese Zeit folgendermaßen: „Entfernt sich zunehmend von der Kunstszene und lebt und arbeitet im Schwarzwald“.⁵⁰¹

⁴⁹⁶ In Zusammenarbeit mit den Künstlern Werner Büttner und Albert Oehlen entstehen Buchproduktionen und Ausstellungskonzepte wie „Wahrheit ist Arbeit“ von 1984, die erste große Gemeinschaftsausstellung im Museum Folkwang in Essen. Um diese Ausstellungen mit Kunstwerken zu bedienen, entstehen in den Jahren 1983 bis 1985 zahlreiche Gemälde. Im Jahr 1986 präsentiert er seine erste institutionelle Einzelausstellung „Miete, Strom, Gas“ unter der Leitung von Johann-Karl Schmidt im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Der Schwerpunkt liegt auf Arbeiten, vor allem Gemälde aus den Jahren 1984 und 1985. 1987 wird die ‘Peter-Ausstellung’ mit Skulpturen von Kippenberger bei Max Hetzler in Köln zum grandiosen Erfolg.

⁴⁹⁷ Eines seiner wichtigsten Kunstwerke, die dort entstehen, ist die Tankstelle „Martin Boormann“. Kippenberger kauft eine Tankstelle, tauft sie auf den Namen „Martin Boormann“ und lässt sie von einer Freundin fotografieren.

⁴⁹⁸ In dieser Zeit ist er äußerst produktiv und arbeitet zur Bewältigung der umfangreichen Arbeiten verstärkt mit Assistenten, wie Merlin Carpenter oder Uli Strothjohann, zusammen. Noch im selben Jahr hält der Künstler sich in Graz auf, wo er unter anderem die Gruppenausstellung „Broken Neon“ kuratiert. Zudem werden die Werke „Lanterne an Betrunknen“ und „Hühnerdisco“ auf der Biennale in Venedig gezeigt.

⁴⁹⁹ Seine Schüler werden zu Anhängern, beinahe zu Nachahmern. Einer der bedeutendsten darunter ist der heute international anerkannte Künstler Tobias Rehberger.

⁵⁰⁰ Kippenberger hält Gastvorlesungen an Universitäten in New York, Nizza und Amsterdam. Im selben Jahr zieht die Galerie Max Hetzler von Köln nach Berlin und trennt sich von Kippenberger. Gisela Capitain wird nun seine wichtigste Galeristin und später Nachlassverwalterin seines Werks.

⁵⁰¹ Martin Kippenberger zit. in: Kippenberger 2007a, S. 453.

Im Jahr 1993 gründet er einen eigenen Kunstverein in Kassel und stellt bis 1995 vor allem befreundete Künstler, wie Albert Oehlen oder Michael Krebber aus. Auch in Syros, wo er jedes Jahr mehrere Monate bei Freunden verbringt, stellt er Werke von Künstlerkollegen aus.⁵⁰²

Im Jahr 1996 heiratet er die Fotografin Elfie Semotan, mit der er zusammen den Zyklus „Floss der Medusa“ erarbeitet. Sie leben in Jennersdorf, Burgenland, in der Nähe von Graz. Kippenberger wird mit dem Käthe-Kollwitz-Preis geehrt.

Der Künstler stirbt am 7. März 1997 in Wien an dem Zusammenwirken von Hepatitis, Zirrhose und Leberkrebs, den Folgen seines Alkoholkonsums. Er hat seine Krankheit nie geleugnet, sondern macht sie zum Teil seiner Kunst. Der frühe Tod und die zahlreichen Anekdoten seiner Freunde und Bekannten stilisieren ihn zum ‘Mythos’. Er ist schon zu Lebzeiten einer der bedeutendsten deutschen Künstler seiner Generation. Die tatsächliche Wirkung, Reichweite und die Facetten seines Gesamtwerks werden aber erst nach seinem frühen Tod erkannt. In den letzten Jahren entstehen Ausstellungen und Publikationen, die besonders seinen Einfluss und seine Vorreiterrolle hervorheben.⁵⁰³

Künstlerisches Werk

Kippenberger arbeitet in unterschiedlichen Medien wie Installation, Malerei, Zeichnung und Fotografie. Er verfasst Texte und Gedichte, entwirft Plakate, kuratiert Ausstellungen und ist selbst Kunstsammler. Kippenberger Werk funktioniert wie ein eng verknüpftes Netz aus Anspielungen und Bezügen zur Kunst, zu seinem Leben und zu seinen Freunden. Der Künstler verwertet alles, was ihm in seiner Umwelt zur Verfügung steht. Seine Kunst wird im Sinne eines sozialen Systems zum umfassenden Lebenssystem. „Ob er schrieb, sang, tanzte

⁵⁰² Kippenberger entwirft hier sein MOMAS, Museum oft Modern Art Syros, eine Antwort auf den globalisierten Kunstbetrieb und seine U-Bahn Station, die später auf der Biennale in Venedig gezeigt wird. Noch im gleichen Jahr verliebt sich Kippenberger in Zürich in die Japanerin Kazu und reist zu ihr im Winter 1994/95 für drei Monate nach Tokio. Kippenberger ist zu dieser Zeit bereits deutlich von seinem Alkoholkonsum gezeichnet. Die Zeichnungen der Serie „Erotik hinter Architektur in Tokio“ auf Hotelpapier entstehen.

⁵⁰³ Noch kurz vor seinem Tod wird sein Werk in einer umfassenden Retrospektive in Genf und Zürich geehrt. Im gleichen Jahr werden seine Werke auf der Documenta X in Kassel und den Skulptur Projekten Münster gezeigt. Auf der Biennale in Venedig repräsentiert er gemeinsam mit Candida Höfer im Jahr 2003 Deutschland. Den Höhepunkt unter den Ausstellungen bildet die Retrospektive 2008 und 2009 im Museum Los Angeles und im Museum of Modern Art New York.

oder malimali machte, das war für Martin alles eins, nämlich Kunst.“⁵⁰⁴ Das verbindende Element ist dabei der Künstler selbst, der sich als Medium sieht.

In seiner Kunst geht es somit um die Wahrnehmung der Welt. Kunst ist für Kippenberger die Visualisierung des ‘Seins’. Kunst und Leben können dabei jedoch nicht gleichgesetzt werden, sondern das Leben wird als Kunst begriffen, das bestimmter Techniken bedarf. Laut seinem Assistent Merlin Carpenter hat er ein System auf dem sein künstlerisches Vorgehen beruht.⁵⁰⁵ Keineswegs ist seine Kunst beliebig oder dem Zufall überlassen. Das hierarchielose Verwenden von Themen und Techniken scheint Teil dieser Strategie zu sein, um das Kunstwerk in seiner Bedeutung als ästhetisches Artefakt zu demontieren.

Die Themen seiner Kunstwerke entnimmt er dem alltäglichen Leben, der Politik, den Medien und der Werbung. Er hinterfragt den Kunstbetrieb und den Kunstbegriff mit der vermeintlichen Banalisierung der Kunst, indem er Themen mit Ironie und Sarkasmus aufnimmt und in ihrer Wahrnehmung verändert. Der gekreuzigte Christus wird beispielsweise zum betrunkenen Frosch. Hinter der ironischen Komponente seiner Werke steht jedoch immer auch ein ernster und tragischer Sachverhalt, beispielsweise der Tod seiner Mutter und seine Alkoholabhängigkeit.

Auch Begriffe wie ‘Unikat’ werden hinterfragt und durch Multiples ersetzt,⁵⁰⁶ wie in der Serie „Fred the Frog“ und „Zuerst die Füße“ (vgl. Kap. 4.3). Dementsprechend setzt er sich mit dem Selbstverständnis als Künstler und dessen künstlerischer Produktion auseinander. Wichtige Vorbilder für Kippenberger sind dabei Andy Warhol und Joseph Beuys. Auch sie haben die Grenzen der Kunst erweitert und neu definiert. Wie diese will er den tradierten Kunstbegriff sprengen. Die moralische Haltung zur Kunst, das Funktionieren einer Szene, eines Auftritts, sowie die Stilisierung und kollektive Produktionsformen übernimmt er von Warhol und die Berufung als Künstler von Joseph Beuys. Wie bei Beuys steht stets die konzeptionelle Arbeit im Vordergrund, weshalb sich Kippenberger immer wieder mit dessen Werk auseinandersetzt.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Susanne Kippenberger zit. in: Kat. Ostfildern 1994: „B“ *Gespräche mit Martin Kippenberger*, das Buch erscheint zur Ausstellung „Das Happy End von Franz Kafkas Amerika“ im Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, hrsg. v. Martin Kippenberger und Cantz Verlag, Ostfildern 1994, S. 80.

⁵⁰⁵ Der Komplex Kippenberger, in: *Texte zur Kunst*, Ausgabe Juni 1997, 7. Jahrgang Nr. 26, hrsg. v. Stefan Gremer und Isabelle Graw, Köln 1997, S. 11.

⁵⁰⁶ Multiples sind Vervielfältigungen, mit denen Vorstellungen von Unikat und Originalität eines Werks hinterfragt werden. Oft macht gerade bei Multiples erst die Kopie, die Auflage, aus dem Gegenstand Kunst. Vgl. Prinzhorn 2003: Martin Prinzhorn, Auflage: unlimitiert, in: *Martin Kippenberger. Multiples. Werkverzeichnis*, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig/Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Köln 2003, S. 8.

⁵⁰⁷ Das erste Gemälde, in dem dies deutlich wird, ist das Bild „Die Mutter von Beuys“ von 1985. Vgl. Loers, Veit (2007): „I had a vision“: Kippenberger und Beuys, in: *Modell Martin Kippenberger. Utopien für alle*, Ausst. Kat. Kunsthaus Graz, hrsg. v. Peter Pakesch, Köln 2007, S. 61. Auch auf der Einladungskarte „Miete, Strom, Gas“ zur Ausstellung 1986 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt ist ein eindeutiger Verweis auf

Kippenberger sucht nach seiner Position in Kultur, Gesellschaft und vor allem in der Kunst. Dabei fließt sein soziales Umfeld in sein Werk ein. Im Zuge dessen werden Ideen anderer aufgegriffen, ohne dass Kippenberger sich die Frage nach Originalität oder Autorenschaft stellt. Er arbeitet meist mit Assistenten zusammen und bedient sich Vorlagen anderer Künstler sowie Zitate aus seinem eigenen Oeuvre. Martin Hermes betont, dass es keine zeitgenössische Bewegung und kaum einen Aspekt in der Kunst des 20. Jahrhunderts gegeben habe, die nicht in irgendeiner Form in seine Arbeit eingeflossen seien.⁵⁰⁸ Kippenberger macht auch keinen Unterschied zwischen künstlerischen Medien oder 'high and low'. Er verbindet Populär-Kultur, Fotografie, Kunst, Architektur, Politik und Geschichte. Besonders auf seinen Plakaten wird die Verwendung von zeitgenössischer Ikonographie und Werbeästhetik deutlich, wie bei der Darstellung eines Gekreuzigten auf dem Ausstellungsplakat „Grafica I“ von 1993.

Aufgrund dieses Verweissystems erschließt sich die Kunst von Kippenberger dem Betrachter nicht sofort. Sie muss erst entschlüsselt werden, wozu häufig Anekdoten über den Künstler, die Biographie, das Zeitgeschehen oder der soziale Kontext miteinbezogen werden müssen. Oft verfremdet der Künstler das Dargestellte, überführt es aus seinem gewohnten Kontext und irritiert den Betrachter mit einem Titel, der nicht zum Kunstwerk zu passen scheint.

Für Kippenberger kann ein Kunstwerk nicht ohne Kontext entstehen. Er ist damit Kommentator seiner Zeit und gleichzeitig auch Moralist. Die Aufgabe seiner Kunst formuliert er folgendermaßen:

„Die Dinge, die man auf der Straße sieht, anders zu sehen. Und! Ganz wichtig! Es darf nicht erziehend kommen! Das ist die besondere Kunst. Es darf nicht Hauruck vermitteln wollen. Um das zu schaffen, muss man sein eigenes Leben zur Grundlage machen!“⁵⁰⁹

Kippenberger lässt unterschiedliche Haltungen, Inhalte und Bedeutungen unaufgelöst nebeneinander stehen, dennoch hat er den Anspruch an seine Kunst als gesellschaftliche Kraft zu wirken. Deswegen ist Kippenberger auch die Ausstellung seiner Werke wichtig.

„Meine Befriedigung ist, dass es rauskommt. Weil die Sachen nicht im Museum zu sehen sind, also nicht mehr als einer Hand voll Leuten zugänglich gemacht werden können, nach der Ausstellung, nach dem In-die-Welt-gekommen-Sein, mache ich meine

Beuys Multiple „Kunst = Kapital“ von 1980 nicht zu übersehen. Auf beiden Bildern steht der Künstler vor einem Tiergeweih, das aus dem Kopf zu wachsen scheint.

⁵⁰⁸ Vgl. Hermes 2005: Martin Hermes, *Martin Kippenberger*, hrsg. v. Friedrich Christian Flick Collection, Köln 2005, S. 56.

⁵⁰⁹ Kippenberger zit. in: Ohrt 1994: Roberto Ohrt, Über Martin Kippenberger. Kunst zum Nachdenken, ob's so weitergeht, in: *Martin Kippenberger. Künstler. Kritisches Lexikon*, Ausgabe 27, hrsg. v. Prof. Lothar Romain/Dr. Detlef Bluemler, Verlag Weltkunst und Bruckmann München, München 1994, S. 2.

Arbeit eben auch über andere Wege möglich, über Bücher, Publikationen aller Art, Poster, Aktionen, jetzt auch das Unterrichten, Delegieren.“⁵¹⁰

Die Aussage Kippenbergers macht deutlich, dass für ihn Kunst erst Teil der Realität ist, wenn sie einem Publikum sichtbar ist. Kippenberger sucht deshalb den intensiven Diskurs zwischen seiner Kunst und dem Betrachter.

Bereits als Kind fertigt Kippenberger Zeichnungen und Gemälde. Sie bilden bis zu seinem frühen Tod den Grundstock seines Schaffens. Dabei steht die Frage der Fortführbarkeit von Malerei im 20. Jahrhundert im Zentrum. Kippenberger setzt sich mit unterschiedlichen Stilen und Techniken auseinander, wie der abstrakten Nachkriegsmalerei, oder dem Sozialistischen Realismus, wie auf dem Bild „Sympathische Kommunistin“ von 1983. Seine Bilder bewegen sich deshalb meist zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Häufig bestehen die Bilder aus abstrakten Farbflächen, vor die Figuren, Gegenstände, Bauten oder Schriftzüge gesetzt werden.

Er greift auf Elemente des ‘Bad Painting’ genauso wie auf Fotorealismus und Comic Art zurück. Kippenberger legt keinen Wert auf ‘schöne’, ‘qualitätsvolle’ Bilder. „Peinlichkeit, das ist meine Qualität.“⁵¹¹ Er hat vielmehr einen Hang zum Grotesken und einer skurrilen Verzerrung. Der Künstler bedient sich mittelalterlicher Bedeutungsebenen, indem er Wesentliches vergrößert, Nebensächliches vernachlässigt, wie auf dem Kreuzigungsbild von 1988 (vgl. Kap. 4.3). Auch die Bildaufteilung scheint häufig nicht am Ende der Leinwand aufzuhören. Neben Öl- und Acrylbildern, entstehen auch Werke mit Wasserfarben, Bunt- oder Filzstiften. Bei den Kreuzigungsdarstellungen beispielsweise bedient sich der Künstler aller dieser Techniken.

Das offizielle Oeuvre des Künstlers beginnt mit den siebzig Werken der Serie „Uno di voi, un tedesco in Firenze“. Kippenberger malt die 50 auf 60 Zentimeter Bilder, die zusammen seine Körpergröße ergeben sollen, im Jahr 1976 in Florenz. Die Serie wird inspiriert von Werken Gerhard Richters und wird nach Postkarten- oder Fotovorlagen gefertigt. Nach diesen ersten Werken setzt die Malerei in den 80er-Jahren verstärkt ein als Reaktion auf die Wiederbelebung der figurativen Malerei der ‘Jungen Wilden’ in Form der Serie „Lieber Maler mal mir“ von 1981. Kippenberger engagiert einen Plakatmaler, der nach seinen Vorgaben Bilder malt. Für ihn ist die Idee, das Konzept vor der handwerklichen Fertigung

⁵¹⁰ Kippenberger zit., in: Kat. Ostfildern 1994, S. 17.

⁵¹¹ Kippenberger zit., in: Ebd., S. 136.

eines Kunstwerks vorrangig. Zudem verweist und parodiert er mit der Serie den Fotorealismus von Franz Gertsch und Gerhard Richter

Kippenberger produziert Kunst nicht nur in Zusammenhängen zu seiner Umwelt, sondern seine Kunstwerke stehen auch in Beziehung zu einander. Einen eigenen Stil gibt der Künstler früh auf: [...] dass stillos zu sein auch ein Stil ist“.⁵¹² Das Verbindende seiner Arbeiten ist deshalb nicht ein Stil oder eine einheitliche künstlerische Handschrift, sondern Motive wie das Kruzifix, die immer wiederkehren und verschiedene Kunstwerke miteinander vereinen. Es gibt deshalb in seinem Werk auch keine Aufteilung in Werkphasen.⁵¹³ Die Arbeiten entstehen immer in Bildreihen, wie beispielsweise die „I.N.P.“ Bilder. Die Abkürzung steht für: „Ist nicht Peinlich Bilder“. Sie werden in der gleichnamigen Ausstellung 1984 in der Galerie Max Hetzler gezeigt.⁵¹⁴ Die Reihe ist eine Zusammenstellung verschiedener Gemälde, zwischen denen kein inhaltlicher Zusammenhang erkennbar ist. Porträts, Gegenstände oder Gebäude werden scheinbar wahllos als Bildmotive verwendet. Der Titel erinnert formal an die Bezeichnung „I.N.R.I“, die Benennung Christi am Kreuz. Ein inhaltlicher Bezug zur christlichen Ikonographie besteht jedoch nicht. Vielmehr setzt sich Kippenberger auch in diesen Werken mit den ‘Jungen Wilden’, Walter Dahn und Georg Jiri Dokoupil, auseinander, denen er den Ausstellungskatalog widmet.

Eine wichtige Werkgruppe unter den Gemälden bilden die Selbstporträts. Sie ziehen sich wie ein roter Faden durch das Oeuvre des Künstlers und stehen in enger Verbindung zu den Bildern mit Kruzifixdarstellungen, da auf diesen eine Identifizierung mit dem Gekreuzigten stattfindet. Die ersten Selbstporträts entstehen Anfang der 80er-Jahre. Weitere Zyklen fertigt Kippenberger 1988, 1992 und zuletzt 1996.⁵¹⁵

Die Bilder der 80er-Jahre zeigen Kippenberger als Akteur, der sich in der Welt der Kunst bewegt. Es geht um seine Position in der Gesellschaft, wie im Bild „Dialog mit der Jugend“ 1981/82. Rund fünfzehn Selbstporträts entstehen zwischen 1981 und 1984. Sie zeigen den Künstler meist in lustvoll-selbstironischer Selbstdarstellung in mehr oder weniger

⁵¹² Kippenberger zit. in: Picasso vollenden. Martin Kippenberger im Gespräch mit Daniel Baumann (1996), in: *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch*, hrsg.v. Doris Krysof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ostfildern 2006, S. 59.

⁵¹³ Aus jedem Werk geht in einem obsessiven Produktionsfluss ein neues hervor. Querverweise, Rückbezüge, Gattungsübergiffe und assoziative Verknüpfungen bestimmen das Oeuvre. Die Arbeiten hängen wie eine Kette zusammen. Vgl. Goldstein 2009: Ann Goldstein, *The Problem Perspective*, in: *Martin Kippenberger. The Problem Perspective*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles (MOCA), hrsg. v. Ann Goldstein, London 2009, S. 41.

⁵¹⁴ Vgl. Kat. Köln 1984: *Martin Kippenberger. Die I.N.P.-Bilder*, hrsg. v. Wilfried W. Dickhoff für die Galerie Max Hetzler, Köln 1984.

⁵¹⁵ Vgl. Kat. Basel 1998: *Martin Kippenberger*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg 11.2.-25.4.1999 /Kunsthalle Basel 12.9.-15.11.1998, Basel 1998.

existenziellen Situationen. Innerhalb seines Werkes von 1981 und 1987 verlieren die Selbstporträts an Bedeutung.⁵¹⁶ Die Selbstdarstellung beschäftigt ihn zwar weiterhin, aber außerhalb der Malerei, vor allem in seinen provozierenden Auftritten.

Im Jahr 1988 in Sevilla und anschließend in Madrid entsteht die erste Serie aus Selbstbildnissen. In der Zwischenzeit wird der Künstler durch bedeutende Ausstellungen bekannt. In diesem Zusammenhang können die Selbstbildnisse von 1988 als Selbstbefragung und als Ausdruck eines veränderten Selbstbewusstseins verstanden werden. Sein exzessiver Lebensstil hat erste Spuren hinterlassen. Sein Bauch wird auf den Darstellungen sichtbar dicker. Erstmals setzt er sich mit der Vanitasthematik auseinander. In diesem Kontext entsteht auch die erste Kruzifixdarstellung. Kippenberger stellt sich auf den Selbstbildnissen in einer schonungslosen und skrupellosen Weise dar als mürrische, unbeholfene Figur in Unterhose und mit nacktem Oberkörper. Diese Inszenierung basiert auf einer Fotografie, die Pablo Picasso als älteren Mann in Badehose am Strand zeigt.

Die Polemik um Kippenbergers Person erreicht Ende der 80er-Jahre ihren Höhepunkt. Die Selbstporträts von 1992 zeigen eine verzweifelte, geradezu clowneske Selbstinszenierung. Die Serie, die vor allem in Griechenland auf Syros entsteht, ist vielleicht aufgrund des mediterranen Entstehungsortes durch eine Auseinandersetzung mit der Farbe gekennzeichnet. Im Jahr 1996 plant Kippenbergers Galerist Peter Pakesch, alle Selbstporträts des Künstlers in Basel auszustellen. Daraufhin beginnt Kippenberger seine letzte Serie aus siebzehn Selbstbildnissen zum Thema „Floss der Medusa“ in Anlehnung an das gleichnamige Gemälde von Théodore Géricault.⁵¹⁷

Zeichnungen, die einen künstlerischen Anspruch erheben, entstehen seit Mitte der 70er-Jahre. Sie sind eines der wichtigsten Ausdrucksmittel des Künstlers. Mehrere hundert Zeichnungen geben Zeugnis der Bandbreite an Themen und künstlerischen Techniken.

Seit Mitte der 80er-Jahre fertigt er Zeichnungen auf Hotelpapier, darunter befinden sich auch Kruzifixdarstellungen. Die Hotelpapier-Zeichnungen werden zum stilbildenden Element seiner Kunst. Kippenberger arbeitet an diesen stoßweise. Obwohl das Hotelpapier den Eindruck vermittelt, die Zeichnungen wären an Orten gefertigt worden, an welchen sich das Hotel befindet, sind sie häufig im Atelier entstanden. Der Künstler ist selbst nicht in allen

⁵¹⁶ Er arbeitet zu dieser Zeit an größeren Zyklen wie „Bekannt durch Film, Funk, Fernsehen und Polizeirufsäulen“ von 1981.

⁵¹⁷ Kippenberger stellt in seinem Atelier die Posen der Schiffbrüchigen nach und lässt sich von seiner Frau, der Fotografin Elfie Semotan, portraituren. Nach diesen Vorlagen entstehen die Gemälde, eine Gruppe Zeichnungen auf Hotel-Papier und fünfzehn Lithographien. Die theatralischen Bilder zeigen übertriebene Gebärden gepaart mit dem Mythos des Künstlers als einsamer verlassener Kämpfer. Vgl. Baumann 1998, S. 40.

Hotels gewesen. Er hat sich vielmehr das Papier von Freunden mitbringen lassen.⁵¹⁸ Die Beschränkung der Zeichnungen auf ein Format grenzt diese nicht nur ein, sondern erleichtert auch deren Vergleichbarkeit. Durch die Verwendung des Hotelpapiers als Zeichengrund erhalten die Werke den Charakter des Beiläufigen und Exotischen. Sie täuschen Orte vor und sind dadurch geradezu virtuell.

Seit den 80er-Jahren liegt ein wichtiger Schwerpunkt auf Zeichnungen zu Skulpturen, vor allem für die Serie „Peter“. In den 90er-Jahren entstehen die Fettkreidezeichnungen „Heavy Mädels“, die die Bilder und Fotografien der Installation „Heavy Burschi“ paraphrasieren (vgl. Kap. 4.4).

Der Fertigung von Plastiken wendet sich Kippenberger Mitte der 80er-Jahre zu. Hierbei werden bekannte Alltagsgegenstände neu arrangiert, wie bei den Transportpaletten zu „Entwürfe zu Muttergenesungswerke“, oder verfremdet, wie bei den Laternen oder den Spiegeln im Kunstwerk „Mirror for Hang-Over Bud“ von 1990. Eine Mischung zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand bilden beispielsweise die Toilettenvorleger „Goethestadt“ von 1990. Seltener werden Skulpturen neu geschaffen, wie in der Serie „Zuerst die Füße“ von 1990, bei der ein aus Holz geschnitzter Frosch an einem Kreuz hängt (vgl. Kap. 4.3).

Die erste große bedeutende Werkgruppe sind die ‘Peter-Skulpturen’ Mitte der 80er-Jahre. Anfang der 90er-Jahre entsteht zunehmend ortsbezogene Kunst, deren Installationen größere Ausmaße haben, wie die begehbare Installation „Tiefes Kelchen“.⁵¹⁹

Als sein Hauptwerk bezeichnet Kippenberger die große Installation „The Happy End of Franz Kafka’s „America““ von 1994. Kippenberger will hier die Erzählung von Franz Kafka vollenden.

Auch die Fotografie ist von Beginn an Teil seines künstlerischen Werks, wobei Kippenberger meist andere Künstler dazu anweist, Fotografien von ihm oder seiner Werke zu machen. Kippenberger sieht sich nicht als Fotograf. Die Fotografie dient ihm nur als narratives,

⁵¹⁸ Vgl. Melcher 2003: Ralph Melcher, Der Künstler und die Zeitkrankheit, in: *Martin Kippenberger. Schattenspiel im Zweigwerk. Die Zeichnungen*, Ausst. Kat. Museum für neue Kunst. ZKM Karlsruhe, hrsg. v. Götz Adriani, Köln 2003, S. 17.

⁵¹⁹ Sie wird 1991 im Rahmen der Wiener Festwochen aus der Zusammenstellung einzelner Werke, wie den „Kippenblinkys“ gefertigt. Aus dieser Installation geht später die „U-Bahn Station“ hervor. Kippenberger hat in den 90er-Jahren die Idee zu einem weltumspannenden U-Bahnnetz, das er „Metro-Net-World Connection“ nennt. Die Installation vereint Themen wie Mobilität und Globalisierung aber auch die romantische Vorstellung einer Welt unter der Erde. Zeitgleich wird die Idee zum MOMAS geboren. Kippenberger übernimmt hier die Rolle des Museumsdirektors, indem er eine Bauruine auf Syros zu seinem Museum erklärt und dieses MOMAS, Museum of Modern Art Syros, eröffnet. Kippenberger geht es dabei um eine eigene Form der Institutionskritik und um Repräsentationsräume der Kunst.

inszenatorisches Medium.⁵²⁰ Ein bedeutendes Beispiel der Weiterverarbeitung von Motiven auf Fotografien sind die Kruzifixe in der Serie „Heavy Burschi“ (vgl. Kap. 4.4). Kippenberger zerstört stets die Negative dieser Arbeiten, sodass die Fotografien zu Unikaten werden. Die Vervielfältigung seiner Werke findet damit nicht wie üblich über eine Auflage mehrerer Exemplare statt, sondern über Medien- bzw. Gattungstransfers und Motivwiederholungen.

Kippenberger will ursprünglich Schriftsteller werden. Das Talent zum Erzählen, zum surrealen Brechen von Logik, Sequenz und Argumentation ist ihm immer wieder bescheinigt worden.⁵²¹ Auch in seinen Texten verarbeitet Kippenberger unterschiedliche Einflüsse seiner Umgebung, wie die Rezeption seiner Werke, beispielsweise Ausstellungskritiken und empörte Leserbriefe.⁵²²

Kippenberger gibt innerhalb von 20 Jahren 149 Bücher heraus. Einige von ihnen entstehen in Koproduktion mit anderen Künstlern. Eines der wichtigsten Buchprojekte darunter ist der 1987 zusammen mit Michael Krebber erarbeitete Roman „Café Central – Skizzen zum Entwurf einer Romanfigur“.⁵²³

Der Künstler geht aber nicht nur in seinen Texten spielerisch mit Wörtern um, sondern auch auf Bildern, wie auf einigen seiner Kreuzigungsdarstellungen (vgl. Kap. 4.3).

Stand der Forschung

Kippenbergers Werk ist Gegenstand zahlreicher kunstwissenschaftlicher Betrachtungen: von Ausstellungskatalogen seiner Galeristen und Beiträgen zu Ausstellungen in Museen über vom Künstler selbst publizierten Texten sowie Werke seiner Schwester Susanne bis hin zu Interviews, die Freunde mit ihm führten. Monographische Forschungsarbeiten sind dagegen kaum zu finden. Die Rezeption von Kippenbergers Werk wird von einer begrenzten Anzahl

⁵²⁰ Ein Beispiel ist die Einladungskarte zur Ausstellung „Dialog mit der Jugend“ in der Galerie Achim Kubinski 1981 in Stuttgart. Auf ihr sieht man das Selbstbildnis des Künstlers nach der Prügelei mit Punks mit geborchenen Nase und Verbänden um den Kopf. Aus diesem Motiv sind in den folgenden Jahren mehrere Gemälde entstanden.

⁵²¹ Vgl. Diederichsen 2007: Diederich Diederichsen, Nachwort, in: *Martin Kippenberger. Wie es wirklich war. Am Beispiel Lyrik und Prosa*, hrsg. v. Diederich Diederichsen, Frankfurt am Main 2007, S. 350.

⁵²² Vgl. Diederichsen 1997: Diederich Diederichsen, Das Prinzip der Verstrickung: Kippenberger und seine Rezeption, in: *Texte zur Kunst*, Ausgabe Juni 1997, 7. Jahrgang Nr. 26, hrsg. v. Stefan Gremer und Isabelle Graw, Köln 1997, S. 79.

⁵²³ Im literarischen Werk kann man drei Typen von Kippenberger-Texten unterscheiden. Erstens literarische Arbeiten des jungen Künstlers, zweitens Ergebnisse von Textgeneratoren, also Texte, die aus Strukturen wie den Kardinalzahlen oder künstlerischen Versuchsanordnungen resultieren und drittens Prosa-Texte, wie „Durch die Pubertät zum Erfolg“ oder „Café Central“, die aufgrund ihres Inhalts geschrieben werden. Diese Texte werden in Künstlerbüchern, Ausstellungskatalogen und bei Performances veröffentlicht.

von Autoren bestimmt, die den Künstler persönlich kannten, wie Diedrich Diederichsen, Jutta Koether, Martin Prinzhorn, Peter Pakesch, Veit Loers und Roberto Ohrt. Diese Autoren prägen bis heute die Rezeption von Kippenbergers Werk.

Zu seinen wichtigsten Förderern, die nicht nur Ausstellungskataloge produzieren, sondern sich auch selbst in Form von publizierten Interviews melden, gehören vor allem die Galeristin Gisela Capitain, die auch den Nachlass von Kippenberger betreut, und die Sammler- und Galeristenfamilie Grässlin. In der Zeitschrift „Texte zur Kunst“⁵²⁴, Ausgabe Juni 1997, werden diese befragt. Neben den Interviews mit Thomas Grässlin und Gisela Capitain werden auch Assistenten wie Merlin Carpenter und Kuratoren wie Veit Loers interviewt. Diese Ausgabe erschien anlässlich von Kippenbergers Tod und vermittelt aufgrund der unterschiedlichen Beiträge ein facettenreiches Bild des Künstlers. Da Kippenbergers Kunst nicht von seiner Person zu trennen ist, erfordert es der Kenntnis und ein Einfühlungsvermögen für den Künstler für die Deutung seiner Werke.

Die Redaktion arbeitete bereits zu Lebzeiten mit Kippenberger zusammen. Der Verlag druckte bereits zu einem früheren Zeitpunkt Ausschnitte aus dem Interview zwischen Jutta Koether und Kippenberger. Die mehrtägigen Interviews zwischen Koether und Kippenberger von 1990 und 1991 wurden dann in dem Sammelband „B“ *Gespräche mit Martin Kippenberger* zur Ausstellung „Das Happy End von Franz Kafkas Amerika“ im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, vollständig herausgegeben. Die unzähligen sehr persönlichen Anekdoten veranschaulichen dem Leser das Leben und die Sichtweisen des Künstlers und sind deshalb für das Verständnis seiner Kunst essentiell.

Auch die Schwester Susanne Kippenberger veröffentlichte Beiträge, wie im Ausstellungskatalog *Martin Kippenberger. Schattenspiel im Zweigwerk. Die Zeichnungen* sowie eine Biografie des Künstlers *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*. Die Ausführungen hinterlassen ein genaues, persönliches Bild des Künstlers, seines Charakters, seiner Schwächen und Begabungen.⁵²⁵

Hilfreich sind auch die Interviews mit Kippenbergers Freund und Künstlerkollegen Albert Oehlen, da sie einer „Überinterpretation“ Kippenbergers Kunst vorbeugen. Beispielsweise beschreibt und interpretiert Oehlen in *Pop, Ironie und Ernsthaftigkeit. Albert Oehlen im*

⁵²⁴ Vgl. *Texte zur Kunst*, hrsg. v. Stefan Gremer und Isabelle Graw, Juni 1997, 7. Jahrgang Nr. 26, Köln 1997.

⁵²⁵ Vgl. Kippenberger 2006: Susanne Kippenberger, Heimweg Highway oder: Vom Einfachsten nach Hause, in: *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch*, hrsg.v. Doris Krysof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ostfildern 2006, S. 49 – 58.

Gespräch mit Thomas Goetz über Martin Kippenberger die Werke des Künstlers und besonders seine Intention bei deren Entstehung.⁵²⁶

Folgende Ausstellungskataloge sind für die vorliegende Arbeit relevant, da sie zur Erstellung eines Gesamtüberblicks des Künstlers und seines Werkes dienten und da, sie halfen die Kreuzigungsdarstellungen zu identifizieren. Die erste große Museumsausstellung und zweite Einzelpräsentation wird dem Künstler im Jahr 1986 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt gewährt. Der Schwerpunkt liegt hier noch auf dem malerischen Oeuvre.⁵²⁷ Die nächste bemerkenswerte Schau *Candidature a une Retrospective* findet im Centre Pompidou in Paris im Jahr 1993 statt. Das Konzept erarbeitet Kippenberger zusammen mit Roberto Ohrt, weshalb der Ausstellungskatalog auch unter kuratorischen Gesichtspunkten interessant ist. Die Tate Modern eröffnet am 8. Februar 2006 in London die erste umfassende Retrospektive von Martin Kippenbergers Werk in Großbritannien. Eine umfassende Auswahl des produktiven Schaffens Kippenbergers, darunter Selbstportraits aus dem Jahr 1988 und zahlreiche Zeichnungen aus der Hotelbriefpapierserie, werden präsentiert.⁵²⁸ Die nächste große Retrospektive 2008 im Museum of Modern Art in New York und dem Museum of Contemporary Art in Los Angeles unter Leitung der Kuratorin Ann Goldstein bringt das umfangreiche und vielfältige Schaffen des Künstlers erstmals in dieser Form in die USA.⁵²⁹ Eine weitere Überblicksschau zu Gemälden, Skulpturen und Plakaten mit dem Schwerpunkt auf den 80er-Jahren ist: *Modell Martin Kippenberger*. Auch in diesem Ausstellungskatalog von 2007 wird die Rezeption von den oben genannten Autoren bestimmt. Die Ausstellung *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch* war sehr umfassend. Der Katalog aus dem Jahr 2006 ermöglicht einen guten Zugang und Überblick über das Oeuvre des Künstlers.⁵³⁰

⁵²⁶ Vgl. Pop, Ironie und Ernsthaftigkeit. Albert Oehlen im Gespräch mit Thomas Goetz über Martin Kippenberger, in: *Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid, Köln 2004, S. 77 – 84.

⁵²⁷ Vgl. Kat. Darmstadt 1986: *Martin Kippenberger. Miete, Strom, Gas*, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum 8.6-10.8.1986, hrsg. v. Hess. Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1986.

⁵²⁸ Vgl. Kat. Ostfildern 2006a: *Martin Kippenberger*, hrsg. v. Doris Krystof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Tate Modern London 8.2.-14.5.2006 / K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 10.6-10.9. 2006, Ostfildern 2006.

⁵²⁹ Vgl. Kat. London 2009: *Martin Kippenberger. The Problem Perspective*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles (MOCA) 21.9.2008-5.1.2009, hrsg. v. Ann Goldstein, London 2009.

⁵³⁰ Vgl. Kat. Ostfildern 2006b: *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch*, hrsg.v. Doris Krysof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Tate Modern London 8.2.-14.5.2006/ K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 10.6-10.9.2006, Ostfildern 2006.

Eine Zusammenfassung der publizierten Gedichte und Texte von Kippenberger hat Diederich Diederichsen im Jahr 2007 herausgegeben.⁵³¹ Alle Texte Kippenbergers als Autor, Schriftsteller und Dichter, die er in Künstlerbüchern und Ausstellungskatalogen veröffentlicht hat, wurden für den Band zusammengestellt. Die Beiträge geben Kippenbergers Gedanken und Assoziationen wieder. Kippenbergers unzählige Buchprojekte sind nicht nur Teil seiner Arbeit als bildender Künstler, sondern können auch als selbstständige literarische Werke gewertet werden. Auch die in der vorliegenden Arbeit zu untersuchenden Werke beinhalten Textfragmente.

Zu Kippenbergers Werk gibt es bislang keinen Oeuvrekatalog. Der Nachlass Kippenbergers wird von der Galerie Gisela Capitan verwaltet. Diese arbeitet an einem Werkverzeichnis. Allein die Multiples wurden bislang im Jahr 2003 in einem Ausstellungskatalog zusammengestellt.⁵³² Dieser Katalog diente der Identifikation der Skulpturen der Serien „Fred the Frog Rings the Bell“ und „Zuerst die Füße“, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden.

Einige Kruzifixdarstellungen weisen Parallelen mit den Selbstbildnissen auf. Diese wurden in der Ausstellung *Martin Kippenberger* in den Deichtorhallen Hamburg und in der Kunsthalle Basel 1998 zusammengestellt. Darunter ist vor allem der Beitrag von Daniel Baumann hervorzuheben. Er teilt die Selbstportraits in verschiedene Phasen ein und analysiert diese. Baumann misst den Selbstbildnissen eine wichtige Funktion für das Verständnis des gesamten Werkes bei.⁵³³ Die Selbstporträts waren in den letzten Jahren auch Thema verschiedener Magisterarbeiten.⁵³⁴

Zur Identifikation und Zusammenstellung der Kreuzigungsbilder von Kippenberger ist neben den oben erwähnten Ausstellungskatalogen der Gedichtband *Martin Kippenberger. Fred the Frog rings the Bell* von 1991 bedeutend. Hier werden englische Gedichte mit Gemälden von Kippenberger bebildert, unter denen sich viele Kruzifixdarstellungen befinden. In den Gedichten werden Tod und Vergänglichkeit thematisiert.

⁵³¹ Vgl. Diederichsen 2007: Diederich Diederichsen (Hg.), *Martin Kippenberger. Wie es wirklich war. Am Beispiel Lyrik und Prosa*, Frankfurt am Main 2007.

⁵³² Vgl. Kat. Köln 2003a: *Martin Kippenberger. Multiples. Werkverzeichnis*, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 28.2.-4.5.2003/Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen 1.6.-31.8.2003, Köln 2003.

⁵³³ Vgl. Baumann 1998: Daniel Baumann, „The Way You Wear Your Head“, in: *Martin Kippenberger*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg/Kunsthalle Basel, Basel 1998, S. 29 – 70.

⁵³⁴ Vgl. Alexandra Ikonou: *Zu den Selbstbildnissen von Martin Kippenberger*, Freie Universität Berlin (abgeschlossen 2005), Simone Schmidt: *Selbstbildnisse im Werk Martin Kippenbergers*, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (abgeschlossen 2002).

Zu den einzelnen Kreuzigungs- und Kruzifixdarstellungen gibt es keine kunstwissenschaftlichen Interpretationen. Das Interview zum Kreuzigungsmotiv in Kippenbergers Werk mit dem Sammler Thomas Grässlin, der mit dem Künstler befreundet war, ist deshalb sehr aufschlussreich. Grässlin äußerte sich nicht nur über die Religiosität und das Selbstverständnis bzw. die Befindlichkeiten des Künstlers und seiner Generation, sondern lieferte auch neue Informationen zu einzelnen Werken. Das Interview kann im Anhang nachgelesen werden.

4.2 Die Kreuzigung im Werk von Martin Kippenberger

Das erste Kreuzigungsmotiv entsteht 1988 in Sevilla auf einem Gemälde. Unklar ist, ob Kippenberger in diesem Jahr noch ein zweites Kreuzigungsbild malt, da die Datierung in den Ausstellungskatalogen „Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde“ und „Martin Kippenberger: Fred the Frog rings the Bell“ nicht einheitlich ist. Die letzte Kruzifixdarstellung stammt aus dem Jahr 1995. Der Künstler setzt sich somit nur innerhalb von sieben Jahren mit der Kreuzigungsthematik auseinander. Er bedient sich auch bei diesem Motiv unterschiedlicher Medien. Das Kruzifix kommt nicht nur auf Gemälden vor, sondern auch auf Zeichnungen, Plakaten, Fotografien und als Skulptur.

Kippenberger verwendet nur die isolierte Darstellung ‘Christus am Kreuz’, das heißt er fertigt nur Kruzifixe. Begleitpersonen, Soldaten oder der Golgathahügel – also Kreuzigungsszenen – werden nicht abgebildet.

Die meisten Kunstwerke mit dem Kreuzigungsmotiv entstehen um 1989/90 in Venice Kalifornien und stammen aus der Serie „Fred the Frog rings the Bell“. Zu dieser Serie gehören sowohl Gemälde als auch Skulpturen. Neben gekreuzigten Männern malt Kippenberger zwei Mal eine Frau ans Kreuz und mehrmals Babys oder Frösche. Die Formate der Bilder sind meist 200 x 240 cm. Die Größe lässt darauf schließen, dass Kippenberger die Arbeiten vor allem für den musealen Gebrauch gemalt hat. Häufig verbindet der Künstler das Kruzifixmotiv mit Schriftelementen. Die Bilder erhalten dadurch den Charakter von Werbeplakaten.

Kippenberger gibt nur zwei Gemälden einen Titel. Die Bilder „Lampen Jesus Schwarz“ und „Lattengustl“ gehören nicht zur Serie „Fred the Frog“. Das Werk „Lampen Jesus Schwarz“ ist eines von zwei Kunstwerken, die mit Acryl und Latex gemalt werden. Da Kippenberger während seines USA-Aufenthalts beginnt, mit Latex zu arbeiten, entsteht dieses Bild vermutlich auch dort.

1. Das Kreuzigungsmotiv in der Malerei

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Ohne Titel</i>	1988	Öl auf Leinwand 240 x 200 cm	Gehört zur Serie <i>Fred the Frog</i> Privatsammlung	Datenbank Galerie Gisela Capitain; Kat. Ostfildern 1991, S. 7.; Kat. Los Angeles 2008; Kat. Köln 2003b, S. 84; Kat. Basel 1998, Abb. 21; Kat. Köln 1997, 61; Muthesius 1991, S. 139; Meyer-Herrmann 2003, S. 131.
<i>Ohne Titel</i>	1988 oder 1989/90	Öl auf Leinwand 240 x 200 cm	Gehört zur Serie <i>Fred the Frog</i>	Kat. Köln 2004, 159; Kat. Ostfildern 1991, S. 41.
<i>Lampen Jesus schwarz</i>	1990	Latex, Acryl auf Leinwand 240 x 200 cm	Nachlass Martin Kippenberger	Kat. Köln 2003b, S. 109; Meyer-Herrmann 2003, S. 147.
<i>Ohne Titel</i>	1990	Latex, Acryl auf Leinwand 240 x 200 cm		Datenbank Galerie Gisela Capitain
<i>Ohne Titel</i>	1990	Öl auf Leinwand 120 x 100 cm		Datenbank Galerie Gisela Capitain; Kat. Köln 1997, S. 17.
<i>Ohne Titel</i>	1990	Öl auf Leinwand 240 x 200 cm	Gehört zur Serie <i>Fred the Frog</i>	Datenbank Galerie Gisela Capitain; Kat. Ostfildern 1991, S. 23.
<i>Ohne Titel</i>	1990	Öl auf Leinwand 240 x 200 cm		Datenbank Galerie Gisela Capitain
<i>Ohne Titel</i>	1990	Öl auf Leinwand 240 x 200 cm	Gehört zur Serie <i>Fred the Frog</i>	Datenbank Galerie Gisela Capitain; Kat. Ostfildern 1991, S. 35; Kat. Köln 2004, 169.
<i>Ohne Titel</i>	1990	Öl auf Leinwand 120 x 100 cm		Datenbank Galerie Gisela Capitain
<i>Ohne Titel</i>	1989/90	Öl auf Leinwand 180 x 150 cm	Gehört zur Serie <i>Fred the Frog</i>	Kat. Ostfildern 1991, S. 13.
<i>Ohne Titel</i>	1989/90	Öl auf Leinwand 240 x 200 cm	Gehört zur Serie <i>Fred the Frog</i>	Kat. Ostfildern 1991, S. 56.
<i>Ohne Titel</i>	1989/ 90	Öl auf Leinwand 240 x 200 cm	Gehört zur Serie <i>Fred the Frog</i>	Kat. Ostfildern 1991, S. 81.
<i>Ohne Titel</i>	1989/90	Öl auf Leinwand 240 x 200 cm	Gehört zur Serie <i>Fred the Frog</i>	Kat. Ostfildern 1991, S. 83.
<i>Lattengustl</i>	1995	Öl auf Leinwand 4 Teile je 90 x 75 cm		Auktionskatalog Christie's „Post War and Contemporary Art“ 30. Juni 2010, S. 178.

2. Das Kreuzigungsmotiv als Skulptur

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Zuerst die Füße</i>	1990	Holz geschnitzt, Autolack, Metallnägeln 130 x 100 x 22 cm	5 arabisch nummerierte Exemplare + 1 e.a. Ausführung von Johann Widauer, Innsbruck, entstanden anlässlich der Ausstellung „Hotel zum Letzten“, Jänner Galerie Wien 1990	Kat. Köln 2003a, S. 74 – 75.
<i>Fred The Frog Rings The Bell</i>	1990	Holz geschnitzt, Metallnägeln 130 x 110 x 25 cm	7 arabisch nummerierte Exemplare + 3 e.a. Ausführung von Johann Widauer, Innsbruck, entstanden anlässlich der Ausstellung „20 Jahre Erhard Klein“, Galerie Erhard Klein Bonn 1990.	Kat. Köln 2003a, S. 76 – 77; Muthesius 1991, S. 138.

3. Das Kreuzigungsmotiv auf Zeichnungen

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Ohne Titel</i>	1991	Mischtechnik auf Hotelbriefpapier 29,5 x 20,7 cm	Privatsammlung	Kat. Köln 2003b, S. 67.
<i>Ohne Titel</i>	1990	Mischtechnik auf Hotelbriefpapier 29,7 x 21 cm	Privatsammlung	Kat. Köln 2003b, S. 55.
<i>Ohne Titel</i>	1991	Pastellkreide, Letraset auf Hotelbriefpapier 29,6 x 21 cm		Meyer-Herrmann 2003, S. 145.
<i>Ohne Titel</i>	1992	Mischtechnik auf Hotelbriefpapier 29,7 x 21 cm	Sammlung Grässlin, St. Georgen	Kat. Köln 2003b, S. 81.
		Mischtechnik auf Hotelbriefpapier		Kippenberger 2007a.
<i>Ohne Titel</i>	1990	Bleistift, Pastell auf Hotelbriefpapier		Muthesius 1991, S. 138.
<i>Ohne Titel</i>	1991	Hotelbriefpapier	Gehört zur Serie <i>Heavy Mädel</i>	Kat. New York 1991.

4. Das Kreuzigungsmotiv in der Fotografie

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Ohne Titel</i>	1989/ 90	Farbfotografie	Gehört zur Serie <i>Heavy Burschi</i>	Kat. Köln 2003b, S.125; Muthesius 1991, S. 140; Kat. Köln 1991.
<i>Ohne Titel</i>	1989/ 90	Farbfotografie 60 x 50 cm	Gehört zur Serie <i>Heavy Burschi</i>	Muthesius 1991, S. 140; Kat. Köln 1991.

Kippenberger fertigt mindestens vierzehn Gemälde, sieben Zeichnungen, zwei Fotografien, ein Plakat⁵³⁵ und zwei Skulptur-Serien mit mehreren Variationen. Da es noch kein Werkverzeichnis der Gemälde gibt, ist diese Aufzählung – auch nach Durchsicht zahlreicher Ausstellungskataloge und der Datenbank der Sammlung Grässlin – hier nicht abschließend. Dennoch machen die Kunstwerke quantitativ im Gesamtwerk Kippenbergers nur einen geringen Anteil aus.

Trotz dieser überschaubaren Anzahl an Kreuzigungsbildern ist vor allem der gekreuzigte Frosch eines der bekanntesten Motive des Künstlers. Der Frosch sorgt als Skulptur in Wien 1991 und Bozen 2008 sowie als Plakatmotiv für die „Grafica I“ 1993 im Siebenkappellenareal in Innsbruck für einen öffentlichen Eklat und führt zu einer Protestbewegung in christlichen Kreisen. Das Plakat musste abgehängt und die Skulpturen zeitweise entfernt werden.

Besonders die Serie „Fred The Frog Rings The Bell“, für die eigens ein Katalog gefertigt wird, kann als zentrale Motivreihe gesehen werden.⁵³⁶ Die Präsenz einzelner Gemälde in bedeutenden Ausstellungen, wie „Martin Kippenberger. The Problem Perspective“ im Museum of Modern Art in New York, unterstreicht deren Bedeutung im Werk des Künstlers.⁵³⁷

Im Folgenden werden die bedeutende Serie „Fred the Frog Rings the Bell“ sowie einzelne Arbeiten aus dem Zyklus „Heavy Burschi“ untersucht.

⁵³⁵ Vgl. Kat. Köln 1998b: *Martin Kippenberger. Die gesamten Plakate 1977 – 1997*, Ausst. Kat. Kunsthau Zürich 12. 9. - 15.11.1998, Köln 1998.

⁵³⁶ Vgl. Kat. Ostfildern 1991: *Martin Kippenberger. Fred The Frog Rings The Bell Once A Penny Two A Penny Hot cross Burns*, hrsg. v. Galerie Max Hetzler Köln, Ostfildern 1991.

⁵³⁷ Vgl. u.a. Kat. Los Angeles 2008.

4.3 Fred The Frog Rings The Bell

Die Serie „Fred the Frog rings the Bell“ setzt sich aus unterschiedlichen Kunstwerken zusammen. Da erst mit den Skulpturen der Frosch Eingang in die Serie findet, ist zu vermuten, dass die Gemälde erst im Zuge der Erstellung des gleichnamigen Katalogs in die Folge eingeordnet werden.

Das erste Werk der Serie entsteht im Jahr 1988 (Abb. 49). Das Bild gehört zu den am häufigsten ausgestellten Werken Kippenbergers. Allein in den letzten Jahren wandert es in Ausstellungen nach Basel und Hamburg, nach Karlsruhe und dann zur großen Retrospektive in Los Angeles und New York.



Abbildung 49
Martin Kippenberger
Ohne Titel, 1988

In der Bildmitte sieht man in einer skizzenhaften Darstellungsweise ein Kruzifix. Der Gekreuzigte ist von schräg hinten dargestellt. Bis auf ein Lendentuch ist er völlig entkleidet. Sein Kopf hängt erschöpft Richtung Brust. Die langen dunklen Haare lassen vermuten, dass Kippenberger hier nach der ikonographischen Tradition Jesus Christus darstellen will. In der rechten Bildmitte schwebt ein Spiegelei aus dem ein abgeknickter Finger wächst. Dieser zeigt auf den Gekreuzigten. Das Spiegelei kommt nicht nur auf späteren Darstellungen häufig in Verbindung mit dem Kruzifix vor, sondern auch auf Selbstbildnissen aus dem Jahr 1992. Die Verwendung des Motivs wird hier vorweggenommen.

Nur einzelne Partien wie der Jesuskörper und das Spiegelei werden ausgemalt und sind dadurch deutlich vom Hintergrund abgegrenzt. Hinter dem Kreuz erkennt man in weißer Druckschrift das Wort „Kippenberger“. Die siebdruckartigen Zeichnungen im Hintergrund sind kaum zu erkennen. Man meint eine Flasche mit der Aufschrift „Co“ – vielleicht für „Coca Cola“ – zu entdecken und eine Konservendose. Technik und Motive erinnern damit an Bilder der Pop Art von Sigmar Polke und Andy Warhol. Kippenberger setzt collageartig Elemente zusammen, die nicht zusammenpassen. Alltägliches und Banales, wie ein Spiegelei, wird mit Religiösem, der Kruzifixdarstellung, in Verbindung gebracht. Dadurch wird einerseits der banale Gegenstand in seiner Bedeutung erhöht und andererseits das christliche Symbol profanisiert und ‘erniedrigt’.

Kippenberger stellt sich auf diesem Bild noch nicht selbst als Gekreuzigter dar. Eine erste Annäherung an die Identifikation mit dem Gekreuzigten erreicht er jedoch über das Wort „Kippenberger“ oberhalb des Kreuzes. Eine Andeutung der Selbst-Kreuzigung findet sich bereits in der Serie „Vom Eindruck zum Ausdruck“ von 1979. Ein Bild der 209 Fotografien, die in unterschiedlichen Zeiten entstanden sind und die der Käufer selbst in ein Buch kleben soll, zeigt die Form eines Gekreuzigten. Kippenberger hängt hier selbst an einer Staffelei. Auf der linken Seite – vom Bildrand abgeschnitten – kommt ein nackter Mann ins Bild, der den ‘Gekreuzigten’ wie Longinus mit einem Pinsel in die Seitenwunde sticht bzw. ihn bemalt (Abb. 50).

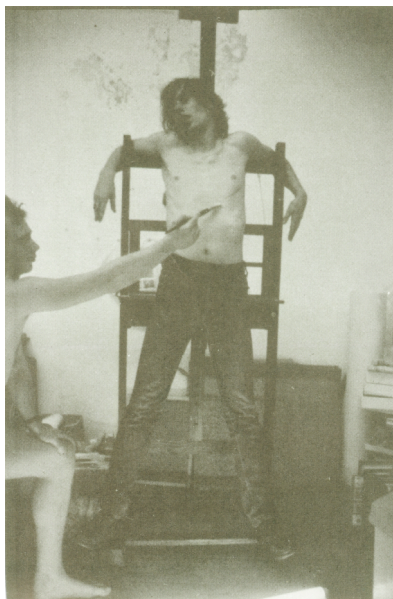


Abbildung 50
Martin Kippenberger
Ohne Titel

Ein weiteres bedeutendes Werk dieser Serie ist „Ohne Titel“ von 1990 (Abb. 51). Es taucht nicht nur im Sammelband „Martin Kippenberger: Fred the Frog rings the Bell“ auf, sondern wird auch in der Ausstellung „Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde“ im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, gezeigt. Dieses Bild findet auch auf einem vom Künstler überarbeiteten Umschlag der Zeitschrift „Lettre International“ von 1990 Verwendung.⁵³⁸



Abbildung 51
Martin Kippenberger
Ohne Titel, 1990

Eine männliche Figur hängt an einem schwarzen Kreuz. Hinter dieser hellen Figur scheint sich eine schwarze Gestalt vom Kreuz loswinden zu wollen. Die dunklere Figur beugt sich über die helle. Das Kreuz hat eine geschwungene Umrisslinie und wirkt dadurch wie ein Schatten. Die fleischfarbene Figur hat eine menschliche Gestalt und ist nur mit einem Lendentuch bekleidet. Sie ist wie mit einer Nadel ans Kreuz gesteckt. Sie wirkt aufgrund ihrer dünnen Arme kraftlos und erschöpft. Vielleicht ist sie bereits tot. Auf dem Körper steht vertikal das Wort „Bitteschön“. Unter dem Kreuz steht „Dankeschön“. Das „ö“ wird jeweils durch einen Totenkopf ersetzt. Die siebdruckartige Darstellung der schwarzen Figur und die Beschriftung des Bildes verleihen dem Gemälde einen plakartartigen Charakter.

Kippenberger sagt über seine Arbeit:

⁵³⁸ Vgl. Muthesius 1991, S.138.

„Das Vertuschen-Können, Verharmlosen, Übertreiben, das sind alles Reize, um die Menschheit beim Leben zu erhalten [...]. Was mit der Sprache geht, geht genauso gut mit Bildern. Verstecken, entdecken, übertünchen, auf falsche Fährten leiten.“⁵³⁹

Die Ironie seiner Kunstwerke entsteht vor allem durch das Spiel mit Wörtern.⁵⁴⁰ Auch in diesem Bild spielt Kippenberger mit den Höflichkeitsfloskeln Bitte und Danke. Inhaltlich könnten sie – auf Christus am Kreuz bezogen – bedeuten, dass Christus sich am Kreuz als Erlöser den Menschen gewissermaßen anbietet (Bitteschön). Die Gesellschaft nimmt diese Handlung zwar dankend entgegen, aber in den Worten ‘Bitteschön’ und ‘Dankeschön’ schwingt Gleichgültigkeit mit. Der Totenkopf der nach der christlichen Ikonographie auf Adams Gebein hinweist, unterstreicht einerseits eine christliche Annäherung und andererseits auch die Hoffnungslosigkeit die darin mitschwingt.

Die Wörter ‘Bitteschön’ und ‘Dankeschön’ oder auch ‘Thank you’ kommen auch auf weiteren Bildern dieser Zeit und dieser Serie vor. Auf einer Zeichnung von 1991 werden beispielsweise neben dem Gekreuzigten diese Wörter aufgegriffen.

Infolge des Todes seines Vaters und der Geburt seiner Tochter Helena im Jahr 1989 beginnt Kippenberger sich mit der Thematik Leben und Tod auseinanderzusetzen. Kurze Zeit später kommt hinzu, dass die Ärzte Kippenberger attestierten, wie schlecht es um seinen eigenen Gesundheitszustand steht. Zu dieser Zeit setzen die schonungslosen Selbstbildnisse des Künstlers ein. Die männliche Figur am Kreuz könnte damit auch ein Selbstporträt sein, obwohl kein Gesicht zu erkennen ist. Die Figur am Kreuz hat mit ihren dünnen Armen und dem dicken Bauchumfang durchaus Ähnlichkeiten mit den Selbstporträts des Künstlers aus dem Jahr 1988.

Bei einem Kuraufenthalt in Tirol werden die dort angebotenen kitschigen Devotionalien zum Anlass für die Serien „Fred the Frog rings the bell“ und „Zuerst die Füße“ aus dem Jahr 1990. Durch den Kontakt mit Johann Widauer, einem Innsbrucker Geschäftsmann und Kunstsammler, ergeben sich für Kippenberger Verbindungen zu gewerblichen „Herrgottschnitzern“. Kippenberger fertigt daraufhin Zeichnungen. Diese dienen dann als

⁵³⁹ Kippenberger zit. in: Hermes 2005, S. 9.

⁵⁴⁰ Die Verwendung der Schrift auf Kippenbergers’ Bildern verweist auf die Dada-Bewegung. Die Wörter werden aber oft so verschlüsselt, dass nur Freunde sie verstehen können. Kippenberger ist sich dessen durchaus bewusst. Vgl. Ohrt 2004: Roberto Ohrt, Zuerst die Füße, in: *Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid, Köln 2004, S. 45.

Vorlage für ein Modell, das elektronisch abgetastet und automatisch in Birkenholz vervielfältigt wird.

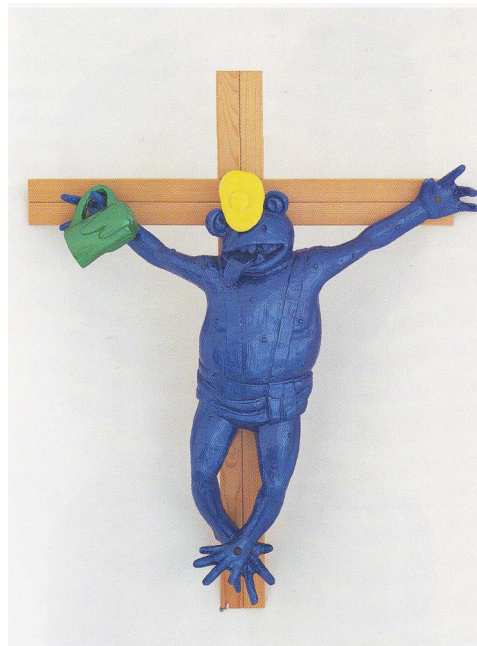


Abbildung 52
Martin Kippenberger
Zuerst die Füße, 1990

Wie bei den Skulpturen „Zuerst die Füße“ aus dem gleichen Jahr ist ein Frosch an ein Kreuz genagelt (Abb. 52).⁵⁴¹ Der Frosch hat ein Lendentuch an. Er hängt die Zunge heraus und die Augen quellen hervor. Die gesamte Skulptur ist aus Holz. Auf der Serie „Zuerst die Füße“ hat dieser Frosch auf einigen Kunstwerken zudem einen Bierkrug in der Hand. Außerdem ist ein Spiegelei in den verschiedenen Exemplaren der Serie stets auf anderen Körperstellen angebracht. Die Frösche, das Spiegelei und der Bierkrug sind mit einem Autolack in verschiedenen Farben hervorgehoben, sodass die Skulpturen kitschig wirken. Der Bierkrug ist immer dunkelgrün. Es gibt unter den Skulpturen „Zuerst die Füße“ nur eine Version ohne Bierkrug und auch nur eine wird in Bozen im Jahr 2008 ausgestellt, die ein rohes Ei anstelle eines Spiegeleis in der Hand hält. Rohe Eier haben alle Frösche aus der Serie „Fred The Frog“. Die Kopfhaltung und die herausgestreckte Zunge werden bei allen Exemplaren beider Serien immer verändert. Die Frösche der Skulpturen „Zuerst die Füße“ tragen ein Lendentuch mit Hosenträger. Nur die Version aus Bozen hat keine Hosenträger. Die Frösche der anderen Serie tragen ein Lendentuch, das an eine Windel erinnert.

⁵⁴¹ Der gekreuzigte Frosch begegnet auch auf einem Poster: Grafica I. (Grafica I, Innsbruck 1993, Offset, 84 x 59,3 cm) Zwischen 1977 und 1997 entstehen 178 Plakate, die Kippenberger vor allem zu seinen Ausstellungen, aber auch zur Ankündigung von Konzerten, Parties oder Vorträgen anfertigt. Die Technik ist meist Siebdruck oder Offsetdruck.

Alle Frösche haben dünne Beine und dicke Bäuche. Sie erinnern an Selbstdarstellungen des Künstlers. Wie bei dem bereits zuvor untersuchten Gemälde könnte der Darstellung des Gekreuzigten das Aquarell „Christus am Kreuz (Verspottung)“ von George Grosz als Vorbild gedient haben. Auch hier hängt ein dicker Mann mit heraushängender Zunge an einem Kreuz (Abb. 53).



Abbildung 53
George Grosz
Christus am Kreuz (Verspottung), ca. 1927

Die erste Andeutung eines Frosches in Verbindung mit der Kreuzigung kommt auf dem zuvor beschriebenen Gemälde „Ohne Titel“ von 1990 vor. Auf dem Körper des Gekreuzigten ist skizzenhaft der Umriss eines Froschgesichts gezeichnet. Der Titel der Serie „Fred The Frog Rings The Bell“ verrät, wie Kippenberger auf den Frosch als Motiv seiner Kruzifixdarstellungen gekommen ist. Kippenberger wurde vermutlich vom dem illustrierten Gedicht „Fred the Frog is in the well. If you want him, pull the bell“ aus einem Schulbuch für englische Sprache⁵⁴² angeregt. Im Gedicht sitzt ein Frosch in einem Brunnen. Er erkrankt und aufgrund vieler Pillen, die ihm seine Freunde in den Brunnen werfen, wird er wieder gesund. Die Pillen stellen eine Verbindung zu Kippenbergers Drogenkonsum her, sodass sich Kippenberger mit der Geschichte sicherlich identifizieren konnte.

Der Titel könnte auch auf den englischen Abzählreim „Fred the Frog Rings The Bell. Once a Penny, Twice a Penny. Hot Cross Burns“ zurückgeführt werden. Es geht dabei laut Thomas Grässlin um das Thema Aussortieren. Kippenberger wolle ein berühmter Künstler werden. Um berühmt zu werden, werde aussortiert.⁵⁴³

⁵⁴² Vgl. *Learning English. Für höhere Lehranstalten*, Einheitsausgabe, A Teil 1, Unterstufe, für das erste und zweite Lehrjahr bei Englisch als erster Fremdsprache, Stuttgart 1951, S. 24 - 25.

⁵⁴³ Vgl. Interview mit Thomas Grässlin, Oktober 2009 (Anhang S. 337).

Auch der Titel „Zuerst die Füße“ ist auf eine Anekdote zurückzuführen. Der Frosch sollte vom Kreuz befreit werden. Er lebte aber noch. Die Retter zogen zuerst die Nägel an den Händen heraus, aber da rief der Frosch: „Doch nicht die Hände! Die Füße zuerst.“⁵⁴⁴

Eine sarkastische Verbindung zwischen Frosch und Jesus kann mit dem Vorgang der Verwandlung gefunden werden. Im Märchen verwandelt sich der Frosch durch einen Kuss in einen schönen Prinzen. Jesus verwandelt sich durch seinen Kreutztod in den Hoffnungsträger. Das Kreuz des Frosches ist aus Spannrahmenhölzern für Leinwände gezimmert worden. Es kann damit ein Kreuz der bzw. für die Kunst symbolisieren.⁵⁴⁵ In diesem Zusammenhang steht auch die Fotografie von 1979 (Abb. 50).

Das Ei ist das antike Symbol für das Leben. In der christlichen Allegorik steht das Ei für Mariä Empfängnis durch den Heiligen Geist und verweist somit auf Christi Geburt.⁵⁴⁶ Auf mittelalterlichen Darstellungen sitzt häufig das Christuskind auf dem Schoß von Maria und hält ein kleines Kreuz in seiner Hand. Damit wird auf die Kreuzigung verwiesen. Kippenberger kehrt diese Darstellung um, indem auf seinem Kruzifix auf die Geburt verwiesen wird. Kippenberger ironisiert die christliche Symbolik, indem er sie umkehrt und zudem auf einigen Exemplaren das banale Alltagsgut, das Spiegelei, abbildet. Es geht ihm aber nicht darum, sich über den gekreuzigten Christus ‘lustig’ zu machen. Ihn stört nur der Umgang mit dem religiösen Kitsch, der in Touristengebieten am Fließband produziert und zum Kauf angeboten wird. Gerade durch die Überhöhung, Verfremdung und den Witz sucht er eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der christlichen Thematik.

Der Bierkrug spielt auf den Mythos des trinkenden, leidenden Künstlers an. Der Leidensausdruck des Gekreuzigten wird durch den Bierkrug zum dem eines Betrunkenen. Es geht nach Meinung Martin Prinzorns deshalb um die Grenzen zwischen Pietät, Verzweiflung und stumpfer Besoffenheit.⁵⁴⁷ Kippenberger parodiert damit aber auch die Selbstinszenierung des Künstlers als Leidender in der Gesellschaft, das heißt die Identifizierung der Künstler mit dem Gekreuzigten.⁵⁴⁸ Hinter dieser ironischen Komponente können jedoch auch im Leben

⁵⁴⁴ Vgl. Ohrt 2004, S. 53.

⁵⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 53.

⁵⁴⁶ In der niederländischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts ist es auch verbunden mit Vanitas-Vorstellungen. Vgl. LCI, S. 589.

⁵⁴⁷ Prinzhorn 2003: Martin Prinzhorn, Auflage: unlimitiert, in: *Martin Kippenberger. Multiples. Werkverzeichnis*, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig/Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Köln 2003, S. 8.

⁵⁴⁸ Die Kreuzigung als klischeehafter Leidenstopos eines zeitgenössischen Künstlers taucht bei Kippenberger bereits 1981 auf, in dem Bild „Jeder Künstler ein Mensch“ aus der Serie „Bekannt durch Film, Funk und Fernsehen. Vgl. Kat. Ostfildern 2005a: *Daimler Chrysler Collection. Private/Corporate III. Works from the*

von Kippenberger Themen gefunden werden, die eine ernsthafte Auseinandersetzung als Opfer bzw. als Gekreuzigter wahrscheinlich machen. Kippenberger betont selbst, dass er unter den vermeintlichen Anfeindungen der Presse und der geringen Würdigung von Seiten der Kunstwissenschaft leide.⁵⁴⁹ Aus Sicht von Albert Oehlen, einem Malerkollegen und guten Freund des Künstlers, hat Kippenberger aber nicht gelitten, sondern bewusst Anfeindungen provoziert. Er habe sich sein Künstlersein selbst definiert.⁵⁵⁰

Der Grund für die Identifizierung mit Christus liegt deshalb eher in Kippenbergers Alkoholproblemen. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Serie „Fred the Frog“ macht der Künstler einen Alkohol- und Drogenentzug, denn im selben Jahr wird ihm sein desolater Gesundheitszustand bescheinigt. Nur sechs Jahre später stirbt er an den Folgen seines übermäßigen Alkoholkonsums. Die Darstellung eines gekreuzigten, besoffenen Frosches ist somit eine Zurschaustellung seiner eigenen Fehler und Schwächen wie in den Selbstbildnissen Ende der 80er-Jahre. In der ironischen Darstellung schwingt damit eine ernsthafte Beschäftigung mit dem eigenem Tod mit.

Roberto Ohrt sieht in den gekreuzigten Fröschen außerdem eine sexuelle Anspielung. Der Frosch werde ‘angenagelt’. ‘Nageln’ ist ein anderes Wort für den sexuellen Verkehr. Ohrt sieht deshalb in den Werken einen Verweis auf die Kunst von Jeff Koons, der zu dieser Zeit mit der Pornodarstellerin Cicciolina auch in seinen Kunstwerken den Geschlechtsverkehr darstellt.⁵⁵¹ Auch der Titel „Was ist der Unterschied zwischen Casanova und Jesus: Der Gesichtsausdruck beim Nageln“, den das Objekt während der Ausstellung in der Galerie Gisela Capitain im Dezember 1990 erhält, unterstreicht eine derartig provozierende Deutung.

Die Ausstellung der Serie „Zuerst die Füße“ in der Wiener Galerie Jänner 1990 wird zu einem öffentlichen Eklat. Obwohl die gekreuzigten Frösche schon öfters, wie auf der Kunstmesse „Frieze“ in London 2006, öffentlich gezeigt werden, führen sie im August 2008 in Bozen erneut zu einem Skandal. Das Kunstwerk verletze die religiösen Gefühle der Museumsbesucher. Der Chef der Landesregierung, Luis Durnwalder, verlangt deshalb die Entfernung der Skulptur aus dem Museum „Museion“ für moderne und zeitgenössische Kunst

Daimler Chrysler and Heliod Spickermann Collections: a dialogue, Texte von Rodolf Scheutle/Claudia Seidel/Renate Wiehager, Ausst. Kat. Daimler Chrysler Contemporary Berlin 8.4.-15.7.2005, Ostfildern 2005, S. 64.

⁵⁴⁹ Vgl. Ohrt 2004, S. 43.

⁵⁵⁰ Vgl. Pop, Ironie und Ernsthaftigkeit. Albert Oehlen im Gespräch mit Thomas Groetz über Martin Kippenberger, in: *Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid, Köln 2004, S. 84.

⁵⁵¹ Vgl. Ohrt 2004, S. 53.

in Bozen. Als Provokation empfindet auch der Landtagsabgeordnete Franz Pahl von der Südtiroler Volkspartei die Skulptur, der mit einem Hungerstreik die Entfernung des umstrittenen Kunstwerkes erreichen will. Selbst Papst Benedikt XVI. schaltet sich ein und verurteilt das Kunstwerk.⁵⁵²

⁵⁵² Vgl. URL: http://www.focus.de/panorama/vermisches/bozen-gekreuzigter-kippenberger-frosch-erregt-gemueter-in-suedtirol_aid_304277.html, August 2009.

4.4 Heavy Burschi

Für die Serie „Heavy Burschi“ beauftragt Kippenberger seinen Assistenten Merlin Carpenter mit der Fertigung von Bildern. Diese sind dem Künstler zu ‘perfekt’. Deshalb werden sie von Wilhelm Schürmann abfotografiert und die Gemälde dann von Kippenberger zerstört. Die Größe der Farbfotografien entspricht denen der Gemälde. Sie reichen von 60 x 50 cm bis zu 240 x 200 cm. Insgesamt entstehen so in den Jahren 1989 und 1990 51 Fotografien. Die zerstückelten Bilder werden in Müllcontainer gepackt und finden neben den Fotografien als Skulpturen Aufnahme in Ausstellungen. Der Containerinhalt wird 1992 in dem Projekt „Inhalt auf Reisen“ einem weiteren Reproduktions- und Zerstörungsprozess ausgesetzt.⁵⁵³ Auch in der Serie „Heavy Burschi“ gibt es zwei Fotografien von Gemälden mit Kruzifixdarstellungen. Eine Fotografie eines Gemäldes zeigt ein vergleichbares Motiv wie das Gemälde von 1988 (vgl. Kap. 4.3). Christus am Kreuz ist von schräg hinten zu sehen.



Abbildung 54
Martin Kippenberger
Ohne Titel, 1989/90

Auf dem anderen Bild mit der Aufschrift „Sankt Martin“ sind vier Felder abgebildet (Abb. 54). In einer siebdruckähnlichen Technik ist in der rechten oberen Ecke ein lila-blaues Halb-Bildnis von Martin Kippenberger zu sehen. Er ist ganz formell mit Anzug und Krawatte dargestellt. Darunter befindet sich eine venezianische Gondel mit Kisten als Verweis auf

⁵⁵³ Vgl. Schalhorn 2003: Andreas Schalhorn, „Versuch's mal ohne Film“. Fotografie im Werk von Martin Kippenberger, in: *Martin Kippenberger. Schattenspiel im Zweigwerk. Die Zeichnungen*, Ausst. Kat. Museum für neue Kunst ZKM Karlsruhe, hrsg. v. Götz Adriani, Köln 2003, S. 82.

verschiedene Kunstwerke Kippenbergers zum Thema „Sozialkistentransporter“. Im Hintergrund links ist eine comichaft Zeichnung mit einem jungen Mann im Cabrio zu sehen. Er fährt auf einer Straße, an deren Rand drei Kruzifixe stehen. Vor allem das mittlere Kreuz ist gut sichtbar. An diesem hängt ein gekreuzigter Mann. Darüber stehen die Worte „Sankt Martin“. In der Mitte am oberen Bildrand sind zwei Scheiben zu sehen, vielleicht Sonne und Mond.

Die Überschrift „Sankt Martin“, das Bildnis und der Mann im offenen Cabrio, dem Ford Capri, verweisen auf den Künstler. Kippenberger bezeichnet sich aufgrund seines Vornamens häufig selbst als „Sankt Martin“.⁵⁵⁴ Der Heilige Martin war dritter Bischof von Tours und wird besonders für seine Nächstenliebe und Barmherzigkeit verehrt. Auch Kippenberger soll stets großzügig zu seiner Familie, seinen Freunden und Bekannten gewesen sein. Dass er selbst auch eine Wesensverwandtschaft gesehen hat, kann also nicht ausgeschlossen werden. Carpenter fertigt damit gewissermaßen ein Porträt des Künstlers als Collage aus wichtigen Motiven seines Werkes, wie der Gondel, den Kruzifixen und dem Bildnis. Das Kruzifix dient hier somit allein zur Wiedererkennung von Kippenbergers Kunst – als Zitat – und wird nicht aufgrund einer Auseinandersetzung mit dessen Bedeutung geschaffen.

Ähnlich verhält es sich in der dazugehörigen Serie „Heavy Mädels“, die aus Hotelzeichnungen besteht. In ihr gibt es ein Pendant zum Kruzifixbild der Serie „Heavy Burschi“.⁵⁵⁵ Elemente, wie die Kisten in der Gondel, das Selbstporträt, der Capriofahrer, der Mond und die Kruzifixe sind abgebildet. Die Zeichnung ist allerdings seitenverkehrt und die Anordnung leicht verschoben. Außerdem ist aufgrund des zeichnerischen Charakters eine andere Handschrift erkennbar. Kippenberger fertigt die Zeichnung selbst an. Das Papier stammt wie alle Zeichnungen der Serie aus dem Chelsea Hotel in Köln, in dem Kippenberger Stammgast ist. Die Zeichnungen sind abgemalte Bilder der Fotografien aus der Serie „Heavy Burschi“. Auch diese werden wieder abfotografiert. Damit sind sie Erinnerungsstücke und zugleich ein Spiegelbild der ursprünglichen Bilder. Kippenberger kehrt damit die klassische Hierarchie um. Nun ist die Zeichnung – ursprünglich der Entwurf eines Kunstwerks – zum Endprodukt erhoben. Die ursprünglichen Gemälde von Carpenter verlieren in diesem Prozess zunehmend an Bedeutung.

⁵⁵⁴ Vgl. Saltz 2009: Jerry Saltz, Martin Kippenberger. Der Mann der einfach alles konnte: Eine Retrospektive im New Yorker MoMA entreißt sein Werk den Phrasendreschmaschinen, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, Ausgabe 5/2009, Berlin 2009, S. 111.

⁵⁵⁵ Vgl. Kat. New York 1991: *Martin Kippenberger. Heavy Mädels*, Ausst. Kat. Pace/MacGill Gallery New York/Galerie Gisela Capitan Köln, New York 1991.

Indem Kippenberger das Original und die Fotografie von Assistenten erstellen lässt, thematisiert er die Frage nach Fälschung und Kopie. Der künstlerische Prozess und die Idee werden damit zum eigentlichen Kunstwerk und nicht das fertige Produkt. Die abgebildeten Motive, wie das Kruzifix, werden dabei für das Werk nebensächlich.

4.5 Leitmotive im Werk von Martin Kippenberger

Motive spielen im Werk von Kippenberger eine zentrale Rolle. Ein einmal gefundenes Motiv wird immer wieder innerhalb eines künstlerischen Mediums aufgegriffen und dann in eine andere Gattung transferiert. Die Motive stellen dadurch eine Verbindung im Werk des Künstlers her und geben diesem eine Einheit. Kippenberger hat sich im Laufe der Jahre damit einen eigenen Symbolkosmos geschaffen. Die Motive, Spiegelei, Frosch, Nudeln, Ford Capri, Weihnachtsmann oder Laterne, basieren meist auf persönlichen Verbindungen, Vorlieben und Anekdoten. Beispielweise sind Kippenbergers Leibgerichte Nudelauflauf und Spaghetti Bolognese.

Der Weihnachtsmann bezieht bereits auf dem Gemälde „Krieg böse“ von 1983 mit seiner Rute wartend Stellung, bis er 1994 in einer Zeichnung zum Lampenständer mutiert. Schließlich gewinnt das Motiv 1995 in Skulpturform eine neue Verbindung. Der Weihnachtsmann als Frosch getarnt lässt sich lesend nieder.

Ein weiteres Motiv, das immer wieder auftaucht, ist das Ei. Es ist zwar die Urform des Lebens. Bei Kippenberger jedoch bedeuten Eier zum Bildthema zu machen, das Nächstliegende und Banalste aufzugreifen, um es zu bearbeiten. Zum Thema Ei wird sogar eigens ein Katalog zusammengestellt.⁵⁵⁶

Auch der ‘Spiderman’, für den sich Kippenberger selbst hält, ist ein Motiv in Kippenbergers Werk. Veit Loers beschreibt dies folgendermaßen: „Mir hat jemand erzählt, dass Kippenberger einen Artikel über Spinnen gelesen hatte, der besagte, dass Spinnen unter dem Einfluss von Drogen ganz andere Netze machen. Deswegen betrachtete er sich selbst auch als Spiderman, wobei verschiedene Anspielungen auf die Avantgarde wie Duchamps enthalten sind.“⁵⁵⁷

Das Motiv des ‘Sozialkistentransporters’, bestehend aus Kisten auf einer venezianischen Gondel, thematisiert das Italien-Fernweh des Künstlers sowie soziale Träume und Utopien.

Die Laterne, die meist für den übermäßigen Alkoholkonsum des Künstlers steht, kann auf Kippenbergers Kindheit zurückgeführt werden. Thomas Grässlin fand heraus, dass es im Haus der Kippenbergers eine „Macki“ Spielfigur gab, die sich betrunken an einer Laterne festhält.⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ Vgl. Kat. Köln 1997: *Martin Kippenberger. Der Eiermann und seine Ausleger*, Ausst. Kat. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 2.2.-20.4.1997, Köln 1997.

⁵⁵⁷ Veit Loers zit. in: *Der Komplex Kippenberger*, in: *Texte zur Kunst*, Ausgabe Juni 1997, 7. Jahrgang Nr. 26, hrsg. v. Stefan Gremer und Isabelle Graw, Köln 1997, S. S. 67.

⁵⁵⁸ Vgl. Interview mit Thomas Grässlin, Oktober 2009 (Anhang S. 340).

Außer dem Kreuzigungsmotiv greift Kippenberger in seinem Werk kaum auf religiöse Motive zurück. Den einzigen Bezug zu einer christlichen Figur, den er aufgrund seines Vornamens herstellt, ist zum „Heiligen Martin“. Die Plastik „Kippenberger Superstar“ von 1991 besteht aus einer Dornenkrone, die in Schaumgummi gepresst wird. Auf dem Bild „Form und Farbe – Warum ist Gott so hart zu mir?“ thematisiert der Künstler auf ironische Weise seine Bestimmung als Künstler.

Auffallend ist, dass Kippenberger trotz seiner zahlreichen Reisen und seinem mehrmonatigen Aufenthalt in Tokyo Symbole anderer Kulturen nicht verarbeitet.

4.6 Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse

Kippenberger gehört zur Künstlergeneration der ‘Neuen Wilden’ bzw. ‘Jungen Wilden’, die sich regional in Gemeinschaften verbinden. In Berlin wird 1977 die Selbsthilfegalerie am Moritzplatz und in Köln das Atelier „Mülheimer Freiheit Nr. 110“ gegründet. Eine weitere Gruppe befindet sich in Hamburg. Die einzelnen Gruppen und Künstler vereint lediglich ihre spontane, teilweise unbeholfene Malweise, da sie alle ein unterschiedliches Weltbild vertreten.⁵⁵⁹

Besonders die Künstler der „Mühlheimer Freiheit Nr. 110“, Peter Bömmels, Walter Dahn und Georg Jiri Dokoupil, setzen sich mit der Kreuzigungsthematik auseinander. Ihre individuellen, subjektiven Bilder, die schnell gemalt und in großen Mengen produziert werden, sind bewusst schlampig und unausgegoren. Allen gemeinsam ist eine Diversität der Handschriften. Bömmels fertigt beispielsweise das Bild „Doppelkreuz II“ 1981.⁵⁶⁰ Die Leinwände haben die Form von zwei Kreuzen, die sich mit ihren schrägen Querbalken überschneiden und so ein einzelnes Kunstwerk ergeben. Das linke Kreuz ist mit blauer Farbe grundiert. Man sieht den Rücken eines Mannes in grauem Inkarnat. Am Kopfende kommt ein rotes Männchen aus dem Rücken hervor, dessen Arm nahtlos in einem weiteren gemalten Kreuz mündet. Das untere rechte Kreuz ist grün. Die kreuzförmige Leinwand wird von einem rotgelben Flammenungeheuer ausgefüllt. Zwischen den Flammen winden sich Menschen. Sie erinnern an Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Am oberen rechten Leinwandrand ragt ein roter, kleiner Männerkopf über den Rand der Leinwand hinaus. Er wirkt albern zwischen der ansonsten eher bedrohlichen Darstellung. Bömmels setzt sich hier zwar mit christlichen Themen, wie der Kreuzigung und dem Jüngsten Gericht, auseinander. Er weicht jedoch deutlich von der christlichen Ikonographie ab und ironisiert die Themen.

Auch Walter Dahn und Georg Jiri Dokoupil malen Kruzifixe. Auf dem gemeinsamen Bild „Ohne Titel“ von 1985 hängt ein Maler, der einen riesigen Pinsel in der Hand hält, mit einer Hand an einem Kreuzbalken fest.⁵⁶¹ Aufgrund seiner Befestigung am Kreuz kann er nicht die Leinwand zu seinen Füßen bemalen. Dahn und Dokoupil spielen einerseits mit der Vorstellung des Künstlers als Opfer für die Gesellschaft – viele Künstler identifizieren sich

⁵⁵⁹ Vgl. Gehring 2003: Ulrike Gehring, *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, in: *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, hrsg. v. Götz Adriani, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst ZKM Karlsruhe, Ostfildern 2003, S. 10.

⁵⁶⁰ Siehe Abbildung in: Kat. Ostfildern 2003b: *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, hrsg. v. Götz Adriani, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst ZKM Karlsruhe 27.9.2003-4.1.2004, Ostfildern 2003, S. 85.

⁵⁶¹ Siehe Abbildung in: Kat. Ostfildern 2003b, S. 115.

mit Christus am Kreuz – und andererseits könnte das Kreuz gleichgesetzt werden mit Traditionen und „alten“ Werten, die den Künstler an seiner Tätigkeit hindern. Der Künstler dieser Gruppe, der sich am häufigsten mit der Kreuzigung auseinandersetzt, ist Georg Jiri Dokoupil.

Im Mai 1977 gründen die Berliner Künstler Reiner Fetting, Salomé, Helmut Middendorf und Bernd Zimmer am Berliner Moritzplatz eine Selbsthilfegalerie, die zum Zentrum der Malerei in Berlin wird. Neben exhibitionistischen Performances bestimmt besonders eine expressive, kräftig farbige, spontane Malerei die Kunst dieser Gruppe. Auch die Protesthaltung gegen etablierte Positionen deutscher Kunst verbindet die Künstler. Vor allem Salomé's Selbstinszenierungen zeigen eine hemmungslose Offenheit und Direktheit. Er bekennt sich zur erstarkenden Schwulenbewegung in den 80er-Jahren. Auf einigen seiner Bilder scheinen die Männer in einer Körperhaltung vergleichbar dem Gekreuzigten zu stehen. Bereits 1962 präsentiert auch Fetting sich auf der Zeitgeist-Ausstellung als Gekreuzigter.⁵⁶²

Kippenberger gehört zur Hamburger Gruppe, die sich von den Jungen Wilden abgrenzt. Im Gegensatz zu den anderen Gruppen haben die Hamburger Künstler ein differenziertes Bildprogramm. Zum unmittelbaren Umfeld des Künstlers gehören seine Freunde Albert Oehlen, Werner Büttner und Günther Förg, die er zwischen Mitte der 70er- und Anfang der 80er-Jahre kennen lernt. Oehlen und Büttner, die für ihre großformatigen Bilder bekannt sind, beschäftigen sich in ihrer Kunst vereinzelt mit historischen Themen, kunsthistorisch bedeutenden oder religiösen Motiven. Damit ist auch die Auseinandersetzung mit der Kreuzigung Christi selten. Von Oehlen gibt es einen Linolschnitt aus dem Jahr 1989, auf dem ein Baby an einem Kreuz zu sehen ist, wobei das Gesicht des Babys das eines älteren Mannes ist.⁵⁶³ Zudem malt er 1981 eine abstrakte Landschaft „Ohne Titel“. In der Mitte des Bildes steht ein Kreuz mit einem Totenkopf.⁵⁶⁴ Büttner fertigt 1982 und 1986 großformatige Gemälde, auf denen traditionelle Kruzifixdarstellungen als Wegekreuze abgebildet sind.⁵⁶⁵ Einige Zeit später malt er beispielsweise auf einer Gouache von 1993 einen gekreuzigten

⁵⁶² Vgl. Damus 1995, S. 322.

⁵⁶³ Vgl. Dickhoff 1991: Wilfried Dickhoff (Hg.), *Kunst Heute Nr. 7. Albert Oehlen im Gespräch mit Wilfried Dickhoff und Martin Prinzhorn*, Köln 1991.

⁵⁶⁴ Siehe Abbildung in Kat. Ostfildern 2003b, S. 186.

⁵⁶⁵ Vgl. „Üppiger Schnee“ von 1982 und „Selbst am Strand“ von 1986. Vgl. Büttner/Grosenick 2003: Werner Büttner/Uta Grosenick (Hg.), *Büttner*, Köln 2003, S. 106 und S. 58

Christus, der jedoch ohne Kreuz dargestellt ist.⁵⁶⁶ Ende der 80er-Jahre entstehen auch Skulpturen mit Kruzifixdarstellungen.

Förg, der sowohl für Fotografien, Installationen und abstrakte Bilder bekannt ist, steht in seiner Malerei in der Tradition der Farbfeldmalerei und des Abstrakten Expressionismus. Dennoch fertigt er eine Serie „Stations of the Cross“ im Jahr 1989. Auf zwei der 14 Bronzereliefs ist schemenhaft ein Kruzifix zu erkennen.⁵⁶⁷

Kippenberger ist in dieser Künstlergeneration nicht nur eine der bekanntesten Persönlichkeiten, sondern seine Kunstwerke mit Kreuzigungsmotiven stellen bis heute auch einen bedeutenden Beitrag zur Fortführung christlicher Symbolik dar. Er ist zwar ein großer Rebell und Selbstdarsteller, dennoch bleibt er in seinen Grundwerten durchaus konservativ. Der Künstler ist beispielsweise nie aus der Kirche ausgetreten.

„Weißt Du eigentlich, dass ich noch in der Kirche bin? [...] ich zahl auch noch Kirchensteuer, das ist das Allerübelste daran.“⁵⁶⁸ Er braucht Rituale, an denen er sich festhalten kann.

„Es gibt keinen Erfinder von Humor außer Jesus und der liebe Gott, und ich weiß nicht wer, und Adam und Eva, die gibt es ja eigentlich auch, die könnens einem nicht klar machen.“⁵⁶⁹

Religiös ist Kippenberger aber vielmehr im Sinne eines Moralisten, der mit seiner Kunst erzieherisch wirken will. Vornehmlich glaubt er an sich als ‘auserwählten’ Künstler.

„Und die alte Aussage von Albert Oehlen und mir, dass man entweder als Künstler geboren wird oder kein Künstler ist, bestätigt sich.“⁵⁷⁰ Und weiter: „[...] viel schlimmer: ich bin streng evangelisch. Also erzogen. Die Bibel dreimal durchgetaucht und die meisten Psalmen singen. [...] Und hab mal vom lieben Gott ‘n Wink gekriegt, ‘n absoluten Wink, da war ich neun oder zehn. Nachdem ich wieder verkloppt worden bin und stand da auf dem Hang bei der Schule, da kam ‘n Blitz, und da hab ich gedacht: Kümmere dich nicht darum, du bist auserwählt, du stehst über jemanden, über den ganzen Leuten, du bist der Auserwählte.“⁵⁷¹

Als ‘auserwählter’ Künstler bzw. als Moralist hat Kippenberger eine Botschaft und kann deshalb laut Thomas Grässlin durchaus mit einem Propheten bzw. einem Messias verglichen werden. Kippenbergers’ Botschaft sei in der Öffentlichkeit lang nicht verstanden worden. Der

⁵⁶⁶ Vgl. Kat. München 1993: *Werner Büttner. Vom Raufhandel der Seelen um dero Frieden*, Ausst. Kat. K-raum Daxer München 26.6.-31.7.1993, München 1993.

⁵⁶⁷ Vgl. Kat. New York 1990: *Günther Förg. Stations of the Cross*, Ausst. Kat. Galerie Max Hetzler, New York 1990.

⁵⁶⁸ Vgl. Kat. Ostfildern 1994, S. 70.

⁵⁶⁹ Vgl. Kippenberger zit. in: Ebd., S. 114.

⁵⁷⁰ Vgl. Kippenberger zit. in: Ebd., S. 14.

⁵⁷¹ Vgl. Kippenberger zit. in: Ebd., S. 130.

Künstler fühle sich deshalb als ‘Ausgegrenzter’ und ‘Unverständener’. Dieses Selbstmitleid mit dem eigenen Schicksal sei laut Grässlin Thema seiner ganzen Generation gemein.⁵⁷²

Kippenberger ist zwar kein regelmäßiger Kirchengänger, aber durch seine bürgerliche Erziehung und Prägung spielen Kirche und Glaube eine selbstverständliche Rolle in seinem Leben. Deshalb verwundert es auch nicht, dass Kippenberger verschiedene Kunstwerke zum Thema „Christus am Kreuz“ fertigt. Zudem scheint laut Grässlin die Kreuzigungsthematik ein Modethema zu sein.⁵⁷³ Das Unverständnis der Presse gegenüber Kippenbergers Kunst und die Beliebtheit des Motivs könnten den Künstler zusätzlich motiviert haben, sich mit der Kreuzigung auseinanderzusetzen. Ausschlaggebend waren diese Beweggründe nicht, denn Kippenberger wird bereits zu Lebzeiten häufig ausgestellt und spielt vielmehr mit dem Mythos des verkannten und nicht verstandenen Genies.

Kippenberger stellt das Kreuzigungsmotiv in unterschiedlichen Techniken und Medien dar. Auffallend ist, dass Kippenberger nur Kruzifixe fertigt. Kreuze kommen selten und Kreuzigungsszenen kommen in seinem Werk überhaupt nicht vor. Diese Fokussierung auf den zentralen Ausschnitt der Kreuzigung – auf Christus am Kreuz – macht deutlich, dass es Kippenberger weder um die Auseinandersetzung mit der historischen Kreuzigung noch um die biblische Erzählung geht.

Das Kreuzigungsmotiv wird vermutlich nur von 1988 bis 1995 aufgegriffen. In diesen sieben Jahren entstehen vierzehn Gemälde, sieben Zeichnungen, zwei Fotografien, ein Plakat und zwei Skulptur-Serien mit mehreren Variationen. Die Serie „Fred The Frog Rings The Bell“ ist die größte und bedeutendste Reihe unter den Kruzifixdarstellungen. Hierzu gehören neben Gemälden auch Zeichnungen und Skulpturen. Der Gekreuzigte hat entweder Ähnlichkeiten zu Christus, wie auf dem ersten Bild von 1988 oder der Gekreuzigte ist ein Mann, eine Frau, ein Baby oder ein Frosch. Das Kruzifix kommt häufig in Verbindung mit dem Ei vor. Dies kann ein rohes Ei sein oder ein Spiegelei. Wie bei der Verbindung mit den Bierkrügen geht es primär darum, den Gekreuzigten von der religiösen in die reale Welt zu transferieren. Diese Profanisierung und Banalisierung dient auch der Provokation des Betrachters. Aber gerade durch diese Erniedrigung, Verfremdung und den Witz sucht und fordert Kippenberger eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der christlichen Thematik heraus. Dies hindert ihn nicht daran, das Motiv völlig von seiner christlichen Bedeutung – der Erlösung der Menschen durch den Kreutztod Christi – zu lösen und zu säkularisieren. Die Darstellungen des Gekreuzigten sind meist Selbstdarstellungen des Künstlers und stehen damit in enger Verbindung zur Reihe der Selbstbildnisse. Sie entstehen alle um das Jahr 1990. In diesem Jahr teilen die Ärzte dem

⁵⁷² Vgl. Interview mit Thomas Grässlin, Oktober 2009 (Anhang S. 338).

⁵⁷³ Vgl. Ebd. S. 337.

Künstler mit, wie es um seinen desolaten Gesundheitszustand steht. Die Beschäftigung mit der Kreuzigung scheint folglich durch die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod ausgelöst zu werden.

Kippenberger fühlt sich als Künstler 'auserwählt'. Sein ganzes Leben ordnet er seiner Kunst unter. Kippenberger sieht sich damit durchaus in einer Opferrolle für die Kunst bzw. der Gesellschaft. Bereits 1984 malt ihn Oehlen deshalb als Mahatma Gandhi. Die Identifizierung mit Christus, der sich für die Menschen opfert, ist damit eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Sinn des eigenen Lebens und dem eigenem Tod.

Neben diesen existenziellen Fragen, steht entweder durch die plakatarartige Wirkung der Bilder oder die Verwendung des Frosches als Platzhalter für Christus auf den ersten Blick eine ironisch provokante Seite der Kunstwerke im Vordergrund. Kippenberger parodiert die Darstellung des leidenden Gekreuzigten durch das Spiel mit Wörtern, wie auf dem Gemälde „Ohne Titel“ von 1990, oder Mithilfe der Verwendung von alltäglichen Gegenständen, wie dem Ei auf dem Bild „Ohne Titel“ von 1988. Damit ironisiert er die Rezeptionsgeschichte der Kreuzigungsdarstellungen und die Selbstinszenierung der Künstler mit Christus. Für ihn scheinen Leid und Lust sehr nahe beieinander.

Ein weiteres Indiz, warum die Kreuzigungsbilder für Kippenberger wichtig sind, sind deren Formate. Die meisten Gemälde haben die Maße 200 x 240 cm und sind durchaus als Museumstücke konzipiert. Kippenberger möchte sich damit auch in die Reihe der bedeutenden Kreuzigungsbilder in der Kunstgeschichte einreihen. Dies wird in zahlreichen Ausstellungen erkannt und gewürdigt. Auch sein Assistent Carpenter würdigt in der Serie „Heavy Burschi“ das Kruzifix als typisches Motiv in Kippenbergers Werk.

Neben der Identifizierung mit Christus stellt Kippenberger häufig eine Verbindung zum Heiligen Martin her – hervorgerufen durch den gemeinsamen Vornamen. Religiöse Motive aus anderen Kulturkreisen greift der Künstler trotz seiner zahlreichen Auslandsreisen nicht auf.

5. Jonathan Meese – Die Kreuzigung als Spielzeug

5.1 Einführung

Jonathan Meese gilt als ‘Shooting Star’ auf dem internationalen Kunstmarkt. Aufgrund seiner provozierenden Kunstwerke, auf denen wahllos politische Symbole, beispielsweise das Hakenkreuz, mit religiösen Motiven, wie dem Kruzifix, kombiniert werden, erreicht er eine große Aufmerksamkeit. Der Künstler wird aufgrund seines Erscheinungsbildes und seiner künstlerischen Utopien auch als ‘neuer Messias’ der Kunstwelt gefeiert.⁵⁷⁴

Biographisches

Meese wird am 23. Januar 1970 in Tokyo als drittes und jüngstes Kind eines Wallisers und einer Deutschen geboren. Die Eltern trennen sich bereits früh. Die Mutter kehrt mit den Kindern nach Deutschland zurück, wo Meese in Ahrensburg in der Nähe von Hamburg aufwächst. Sein Vater stirbt bereits Mitte der 80er-Jahre.

Meese studiert von 1995 bis 1998 an der Kunsthochschule in Hamburg bei Franz Erhard Walther, Werner Büttner und Stanley Brouwn, ohne einen Abschluss zu machen. Zu seinen Kommilitonen gehören John Bock und Christian Jankowski, die heute vor allem durch ihre Performances und Aktionen auf sich aufmerksam machen. Meese wird Mitglied der alternativen Künstlergruppen „Magnetischer Verein“ und „Akademie Isotrop“.⁵⁷⁵

Seit 1998 vertritt ihn die Galerie Contemporary Fine Arts Berlin. Er ist seit der Ausstellung „De Räuber“ in der Galerie CFA in Berlin und „Ahoi – de Angst“ (Marquis-de-Sade-Raum) im Rahmen der Berlin Biennale auf dem Kunstmarkt präsent und seither einer breiten Öffentlichkeit bekannt.

Meese hat mit zahlreichen Ausstellungen internationalen Erfolg, der vor allem durch den Kunstsammler Harald Falckenberg⁵⁷⁶ unterstützt und von der Galerie CFA Berlin gefördert wird. Seine wichtigsten Ausstellungen sind bislang in den Jahren 2006 und 2007 eine Retrospektive in den Deichtorhallen in Hamburg und im Magasin, Centre National d’Art

⁵⁷⁴ Vgl. Scorzin 2006: Pamela C. Scorzin, Jonathan Meese, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 73, Heft 5, München 2006, S. 3.

⁵⁷⁵ Die Künstlergruppe besteht zwischen 1996 und 2000. Zu ihr gehören neben Meese André Butzer, Markus Sleg und Stefan Thater. Ziel war die Organisation eigener Seminare fern der Kunstakademie und das weitgehend autonome Ausstellen und Publizieren.

⁵⁷⁶ Falckenberg sammelt und fördert Meeses Kunst. Er machte durch seine finanzielle Unterstützung beispielsweise die Installation „Képi blanc“ von 2004 möglich.

Contemporain de Grenoble. Die große Aufmerksamkeit in Museen und im Kunstmarkt erzielt der Künstler vor allem über 'Tabubrüche'. Die Kritiken über Meese reichen deshalb von begeisterter Zustimmung bis zu kopfschüttelnder Ablehnung. Seinen internationalen Erfolg jedoch nur daran festzumachen, dass er mit einer Haltung als pubertärer Rebell den Vorstellungen und Erwartungen einer Gesellschaft des Spektakels entspricht, wäre zu einfach.⁵⁷⁷

Der Künstler lebt in Hamburg, Berlin und Ahrensburg. Er arbeitet zwar mit Künstlerkollegen zusammen, lehnt es aber inzwischen ab, einer Gruppe beizutreten.⁵⁷⁸

Künstlerisches Werk

Meese ist zugleich Autor, Performance-Darsteller, Maler, Bildhauer, Philosoph und Fotograf. Seine Kunst muss als Gesamtkunstwerk betrachtet werden.⁵⁷⁹ Thomas Kellein spricht deshalb von 'Total Art' und vergleicht sie mit der Kunst von Dieter Roth.⁵⁸⁰ Die Kunst bestimmt Meeses Leben. Der Künstler arbeitet stets an mehreren Dingen gleichzeitig. Er möchte einen 'Overkill' produzieren – ohne großes Überlegen, frei nach seinem Instinkt. In den daraus resultierenden Kunstwerken gibt es keine Trennung mehr zwischen 'High und Low'. Man findet in seinem Werk Bezüge zur Pop-Kultur, zur Pornografie, zu archaischen Strukturen, Kulträumen, zur Hermetik, zur Romantik, zum Surrealismus, zum Dadaismus und zu individuellen Mythologien. Diese persönlichen Kompositionen machen, wie die späteren Untersuchungen zeigen, Meeses Arbeit im Wesentlichen aus.

Meese möchte der rationalen Welt eine 'andersartige' entgegen stellen. Hierbei werden Bezüge zum Surrealismus erkennbar. Auch bei Meese werden Dinge vereint, die nicht zusammengehören, und Perspektiven verdreht. Die Surrealisten suchen die Wirklichkeit des Menschen im Unbewussten und verwerten Rausch- und Traumerlebnisse in ihrer Kunst. Die

⁵⁷⁷ Vgl. Falckenberg 2002: Harald Falckenberg, *Jenseits von Gut und Böse. Das Phänomen Jonathan Meese*, in: *Jonathan Meese. Revolution*, hrsg. v. Carsten Ahren und Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft Hannover, Hannover 2002, S. 31.

⁵⁷⁸ Bemerkenswert ist die Zusammenarbeit in der Malerei mit mehreren Kollegen, die auch von der Galerie CFA vertreten werden wie Albert Oehlen, Jörg Immendorff, Daniel Richter und Tal R. Mit Oehlen beginnt er beispielsweise im Jahr 2001 zusammenzuarbeiten. Die Bilder werden aber erst drei Jahre später fertiggestellt. Sie entstehen in einem intuitiven Malprozess.

⁵⁷⁹ Robert Fleck bezeichnet Meeses künstlerisches Werk als „Ausdruckskunst“. Unter diesem Begriff versteht er die Verbindung von Schrift und Form, die Kombination von Formen und Slogans sowie von Figuren und Aufforderungen. Vgl. Fleck 2007: Robert Fleck, *Jonathan Meese. Von der Berlin-Biennale bis zu den Deichtorhallen 2006*, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat., Deichtorhalle Hamburg, Hamburg 2007, S. 263.

⁵⁸⁰ Vgl. Kellein 2001: Thomas Kellein, *Jonathan Meese*, New York 2001, S. 23.

Werke von Meese werden von spontanen Einfällen und Assoziationen gekennzeichnet, die keine kausalen Sinnzusammenhänge ergeben. Die im Surrealismus häufig verwendete übergenaue Malweise oder die Verfremdung der Dinge und Zustände, welche die Wirklichkeit übersteigen sollen, sind dem Künstler jedoch fremd.

Laut Falckenberg wurzelt Meeses künstlerische Position im Dadaismus. Er sieht Ähnlichkeiten zwischen der Zersplitterung der Kunst von Meese und der von Kurt Switters.⁵⁸¹ Der Künstler steht in der Zerstörung von Ordnung und herkömmlichen Normen sowie in dem Verfahren durch einfache, willkürlich erscheinende, zufallsgesteuerte Aktionen in Bild und Wort in deren Nachfolge. Auch er verwendet Fotomontagen, schafft sinnfreie Manifeste und führt absurde Performances auf. Aus diesem Grund wird er im März 2008 ins Cabaret Voltaire in Zürich eingeladen. Jedoch geht es Meese nicht wie den Dadaisten um 'Anti-Kunst' oder einen übersteigerten Individualismus, sondern um künstlerische Autonomie. Ferner steht Meese mit den verzerrten und deformierten Darstellungen seiner Figuren, besonders seiner Skulpturen, in der Tradition des Grotesken.

Meeses Verweissystem aus Figuren der Geschichte, Sagenwelt und Popkultur könnte als Konstruktion einer eigenen Geisteswelt und als Bildung einer 'Individuellen Mythologie', wie sie Harald Szeemann versteht, gesehen werden.⁵⁸² Meese bestreitet aber, dass er trotz seiner künstlerischen Utopien einen eigenen Kunstkosmos schafft, weshalb seine Kunst nicht im Sinne einer 'Geheimlehre', wie der der Gnostischen Theosophischen Gesellschaft, verstanden werden kann. Die Interpretation vieler Kunstwerke bleibt deshalb offen. Die Kunstwerke provozieren zwar Assoziationen, haben aber keine Verbindung zur Wirklichkeit. „Man kann Kunst auf sich wirken lassen, aber kann daraus keine Gesetze für andere entwickeln.“⁵⁸³

Seit dem Frühjahr 1999 hat Meese die Verbalisierung seiner Arbeit nicht nur in Manuskripten weitergeführt, sondern diese zunehmend in Installationen verarbeitet. Die Werke sind dadurch strukturell verdichtet.⁵⁸⁴ Die Verwendung von Schriftstücken und der Aufbau seiner Installationen erinnern dabei an die Künstlerin Anna Oppermann.⁵⁸⁵

⁵⁸¹ Vgl. Falckenberg 2002, S. 39.

⁵⁸² Vgl. Gronen 2007: Klaus Gronen, *Bedeutung und Eignung des Begriffs Avantgarde für die zeitgenössische Kunst am Beispiel von Jonathan Meese und John Bock*, Diss. an der Universität Köln, Berlin 2007, S. 119.

⁵⁸³ Meese zit. in: Müller 2007: Helmut A. Müller, *Jonathan Meese und Helmut A. Müller in Sankt Maria Pfarr*, Edition Hospitalhof Stuttgart 2007, S. 11.

⁵⁸⁴ Vgl. Kellein 2001, S. 27.

⁵⁸⁵ Oppermann arbeitete und lebte wie Meese in Hamburg, weshalb er ihre Werke vermutlich kennt. Inhaltlich unterscheiden sich jedoch die Installationen. Oppermanns Arrangements bestehen aus Erinnerungsstücken, Fotos und Reflexionen über Ereignisse, die sie erlebt hat. Die Installationen können ständig erweitert werden und wachsen dadurch in den Raum hinein. Sie stellte nicht wie Meese eine eigene Ideologie der Kunst auf. Vgl. *Anna Oppermann. Revisionen der Ensemblekunst*, Ausstellung im Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 17. Mai – 12. August 2007.

Der zunehmende Einsatz von Sprache und die Erfindung neuer Wörter gehen auf Meeses Kindheit zurück. Der Künstler entwickelt bereits als Kind eine eigene Geheimsprache, die anfänglich aus wenigen kakophonen Lauten besteht und dann zu einem Sprachspiel wird. Die Geheimsprache besteht aus der Kombinatorik, wie „Erzsaal“, der lautlichen Verschiebung und der semantischen Erweiterung, wie „Nonninei = Johnny, nein!“. Seine Mutter nennt ihn als Kind oft Johnny.⁵⁸⁶

Gewisse Schlüsselworte, wie Erz, Saal, Sankt und Staat kommen in seinen Kunstwerken, wie dem Kreuzigungstriptychon „Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“ von 2003 (vgl. Kap. 5.3), immer wieder vor. Häufig werden die einzelnen Wörter verbunden, wie beispielsweise in „Erzstaat“, im Sinne einer Ausdruckssteigerung. Diese Grundvokabeln stehen für bestimmte Vorstellungen. Sie sind die komprimierte Verbildlichung der normalen Sprache.⁵⁸⁷

Für diese Wortschöpfungen verknüpft Meese Vokabeln aus Heldenepen mit Formen des Keltischen und Griechischen oder verbindet sie mit zeitgenössischen Ausdrücken. Ihre Bedeutung bleibt meist unbekannt. Seine verschlüsselte unverständliche Schrift ist, seinen eigenen Angaben zufolge, nicht zu entziffern oder zu verstehen. Auch er selbst könne sie nicht begreifen, da die Schrift als Teil seiner Kunst sich seiner Meinung nach selbst entfalte.⁵⁸⁸

Diese Geheimschrift resultiert aus der Lektüre des Künstlers. Meese umgibt sich ständig mit Büchern. Er besitzt ca. 4000-5000 Werke. Die Literatur vermittelt ihm das Gefühl, sich in einem größeren geistigen Kontext zu befinden.⁵⁸⁹ Man begegnet deshalb in seinem Werk Schriftstellern, historischen Persönlichkeiten, literarischen Gestalten, Filmregisseuren, Schauspielern und Komponisten. Das Leitmotiv bilden dabei tragische, an der Gesellschaft und Geschichte gescheiterte ‘Helden’, die Meese wertungs- und unterschiedslos in seiner Kunst verwendet. Zu diesen ‘Helden’ zählen Wagner, Lautreamont, Napoleon, Hitler, Stalin, Balthus und Saint-Jus. Meese schlüpft in die unterschiedlichen Rollen dieser Figuren. Nach Fabrice Herrgott besteht die Besonderheit von Meese in diesem Rollenspiel, in der Abfolge von Anspielungen, die er sowohl auf der Leinwand wie in den Performances und

⁵⁸⁶ Vgl. Wentrup 2002: Jan-Hendrik Wentrup, Ein-Mann-Partei des getriebenen Ichs. Das literarische Wahlprogramm des Jonathan Meese, in: *Jonathan Meese. Revolution*, hrsg. v. Carsten Ahren und Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft Hannover, Hannover 2002, S. 77.

⁵⁸⁷ Vgl. Gronen 2007, S. 116.

⁵⁸⁸ Vgl. Interview mit Jonathan Meese, März 2007 (Anhang S. 293).

⁵⁸⁹ Vgl. Müller 2007, S. 7.

Theaterbeiträgen vorführt.⁵⁹⁰ Zudem fließen Nietzsches Idee des Übermenschen sowie Zeichen und Zitate der deutschen Dramen und Katastrophen des 19. und 20. Jahrhunderts wie das Eiserne Kreuz, aber auch Motive wie das Kruzifix, in seine Kunstwerke mit ein.

Literarische Werke, historische Persönlichkeiten und bekannte Symbole dienen Meese folglich als Fundus, mit dem er sich ständig auseinandersetzt. Laut Fleck geht es dabei weder um einen ideologischen Bezug, noch um einen Kult bedeutender Persönlichkeiten, Denker oder Künstler, sondern um die Aktualisierung eines Anspruchs.⁵⁹¹ Seine Malerei geht aus inneren Dialogen mit diesen historischen Figuren hervor.⁵⁹²

Zentraler Bezugspunkt sind neben Literatur und Geschichte auch Spielfilme. Stanley Kubriks „2001: A Space Odyssey“ von 1968 und „A Clockwork Orange“ von 1971 und John Boormanns „Zardoz“ von 1974 hat Meese hunderte Male gesehen und verweist auf sie in seinem künstlerischen Werk (vgl. Kap. 5.4).

Mit der Verbalisierung seiner Kunst verschiebt sich gleichzeitig der Schwerpunkt seiner Arbeit von Pop-Kultur und Glamour auf geschichtliche Zusammenhänge und Mythen der Vergangenheit. Drei Themenbereiche werden zunehmend wichtig: Krieg, Macht und Gewalt, die Suche nach dem Ursinn – ausgedrückt mit archaischen Zeichen, Runen und Kreuzen – sowie historische Persönlichkeiten.

Diese Verschiebung sowohl zu traditionellen Bereichen wie Märchen, Sagen, Mythen und Religion als auch zur Welt von Science Fiction und Fantasy ist seit der Jahrtausendwende auch im Werk anderer Künstler erkennbar.⁵⁹³ Einige Künstler knüpfen im Sinne der Erweiterung von Vorstellungsräumen an die Romantik und den Symbolismus des 19. Jahrhunderts an. Ein besonders radikaler ästhetischer Anspruch war für die Symbolisten die Forderung nach einer Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit durch die Auflösung jeder Art von festgelegtem Sinn. Bei Meese werden spontane Einfälle und Assoziationen ohne Ordnung spielerisch frei kombiniert und ausgelebt. Sein Anspruch reicht deshalb noch weiter, indem er eine künstlerische Autonomie als Gegenentwurf zu aller inhaltlich rationalen Kunstbestimmung fordert. Er vollzieht damit in seiner Kunst einen

⁵⁹⁰ Vgl. Hergott 2007: Fabrice Herrgott, Das Schweigen von Saint-Just. Meese und die Französische Revolution, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat. Deichtorhalle Hamburg, Hamburg 2007, S. 270.

⁵⁹¹ Vgl. Fleck 2007, S. 258.

⁵⁹² Vgl. Ebd., S. 263.

⁵⁹³ Vgl. Riese 2007: Ute Riese, Das deutungsreiche Spiel. Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart, in: *Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel*, Ausst. Kat. von der Heydt Museum Wuppertal, Böhmen/Westfalen 2007, S.35.

radikalen Ausstieg aus der Rationalität, die das Denken in Europa seit der Aufklärung bestimmt.⁵⁹⁴

In dieser Zeit – um das Jahr 2000 – entstehen vor allem Installationen. Nach den jugendzimmerähnlichen Szenografien, die von der Verehrung strahlender Idole und fiktiver stereotyper Helden handeln und eher intim und privat anmuten, entwickelt Meese nun komplexe, raumgreifende multimediale Installationen. Die Rauminstallationen verdüstern sich dann zusehends. Symbolisch aufgeladene Zeichen wie Kreuze, schwarze und blutrote Farben schaffen eine modische ‘Gothic-Atmosphäre’ und ‘Chic-Horror-Ästhetik’.⁵⁹⁵ Meese besetzt nun ganze Räume. Die Installationen werden zu begehbaren Environments.⁵⁹⁶

Neben diesen Installationen fertigt Meese seit der Jahrtausendwende vermehrt Bilder und Collagen. Es entstehen zunehmend großformatige mehrteilige Gemälde. Mit spontanen Pinselstrichen oder direkt mit der Farbtube malt Meese auf die Leinwände. Seine ‘schlampigen’, expressiven Bilder erinnern an die ‘Bad Painting’ Malerei.⁵⁹⁷ ‘Bad Painter’, meist ‘unangepasste Einzelkämpfer’, bekennen sich eindeutig zur Malerei – vor allem in Zeiten, in denen Malerei als ‘veraltet’ gilt. Sie fordern dieses Medium neu heraus, indem sie durch unkorrektes, schlechtes, ‘hässliches’ Malen provozieren. Sie richten sich gegen erstarrte Kanons aller Art und wehren sich gegen die Vorstellung der Kunst als transzendente Erweiterung. Die Kunstwerke sind deshalb zwar oft voller Symbole, die jedoch jedweder Sinnzusammenhänge und Bedeutungen beraubt sind. Einige Künstler der ‘Neuen Wilden’ lassen sich als ‘Bad Painter’ bezeichnen. Die Bildsprache der Künstler dieser Generation beruht auf Emotionalität und Sinnlichkeit. Meese knüpft damit auch an die expressive Malerei der ‘Jungen Wilden’ an. Er lässt sich aber zu keiner Gruppe zuordnen. Besonders seine

⁵⁹⁴ Die Kreativität ist im vordersten Bereich des Gehirns angesiedelt, direkt hinter der Stirn, im sog. präfrontalen Cortex. Vgl. Kandel/Schwartz/Jesell 1996: Eric R. Kandel/James H. Schwartz/Thomas M. Jesell (Hg.), *Neurowissenschaften. Eine Einführung*, Heidelberg/Berlin/Oxford 1996, S. 17. Das Gehirn bezieht bei Überlegungen stets das Vorwissen, Erfahrungen und Erwartungen mit ein. Meese verweigert sich diesem logisch ordnenden Prozess und setzt auf die Freiheit der Gedanken. Unter dem Einfluss starker Emotionen kann das Denken von Erwachsenen zusammenhanglos und alogisch wirken. Das Wunschenken des Gesunden kann dadurch in Widerspruch zur Realität geraten. Vgl. Tölle 2006: Rainer Tölle, *Psychatrie*, 14. Aufl., Heidelberg 2006, S. 193.

⁵⁹⁵ Vgl. Scorzin 2006, S. 10.

⁵⁹⁶ Mit seinen Installationen inszeniert Meese ein eigenes Welttheater aus einer Vielzahl unterschiedlicher Komponenten. Sie bestehen aus gesammelten Materialien, wie Abbildungen von Personen, die er fotokopiert oder bemalt hat, oder gefundenen Gegenständen wie Möbeln, Kleidern, Schaufensterpuppen und Büchern. Diese Komponenten werden nach seinem Ermessen zusammengefügt. Die Texte und Wortkreationen geben den Räumen einen Titel, beschreiben einzelne Begriffe seines Weltbildes oder kommentieren Bilder. Alle Komponenten der Installation bilden einen Überfluss visueller Informationen, die gleichwertig nebeneinander stehen. Sie erwecken zwar Assoziationen, entziehen sich aber einer rationalen Deutung.

⁵⁹⁷ Der Begriff „Bad Painting“ ist komplex und mehrdeutig. Er wird vermehrt seit den 80er-Jahren verwendet. Vgl. Badura-Triska 2008: Eva Badura-Triska, Wer wird wann, warum und inwiefern zum Bad Painter?, in: *Bad Painting. Good Art*, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2008, S. 45.

großformatigen Bilder stellen eine Weiterentwicklung hin zu einer eigenen künstlerischen Handschrift dar. Mitte der 90er-Jahre erinnern die Porträts aufgrund ihrer Reduzierung und ihrer Farbigkeit deutlich an Bilder von Alexej von Jawlensky. Um die Jahrtausendwende entstehen dann vor allem Selbstbildnisse, wie „Selbstbrot“ von 2000. Sie zeigen den Künstler in unterschiedlichen Rollen und Identitäten. In seinem malerischen Werk ist seit diesen Selbstbildnissen eine Reduktion an Details feststellbar. Auch die Auseinandersetzung mit dem Kreuzigungsmotiv beginnt zu dieser Zeit. Häufig klebt Meese Fotos auf seine Bilder, die dann übermalt und ins Kunstwerk integriert werden, wie im Kreuzigungsbild „Kampf um Pluto“ 2006 (vgl. Kap. 5.4).

Meese fertigt auch Plastiken an. Seit 2003 schafft er zum Teil lebensgroße Bronzen. Die Figuren, Büsten oder Köpfe wirken grotesk und idolhaft. Die Modelle dafür werden in wenigen Minuten aus einem Tonklotz mit den Händen geformt. In Bronze hat Meese bislang weder ein Kruzifix noch eine Kreuzigung geschaffen.

Ferner ist Meeses Erscheinungsbild, seine Selbstinszenierung, Teil seiner Kunst. Stets trägt er eine lange schwarze oder braune Kordschlaghose und einen Adidas-Blouson mit drei weißen Streifen. Seine schwarzen langen Haare lässt er offen. Hergott beschreibt den Künstler „als Engel mit langen Haaren, ohne Sexualität, dessen Narzissmus mit der Überzeugung einhergeht, dass sein Gesicht und seine Persönlichkeit nur Arbeitswerkzeuge und Hilfsmittel für eine Offenbarungsarbeit sind, der er selbst nur als selbstloser und hyperaktiver Motor dient.“⁵⁹⁸ Meese selbst bezeichnet sich als „Ameise der Kunst“, als „Revolutionsgeist“ oder als „Mönch“.⁵⁹⁹ Sein Erscheinungsbild erinnert aufgrund seiner schwarzen langen Haare auch an Christus. Die Assoziation mit Christus wird vor allem durch die Aufnahmen von Peter Hönnemann (Abb. 55) deutlich. Die Fotografie erinnert an Darstellungen der Taufe Christi. Seine im persönlichen Umgang zurückhaltende, freundliche und hilfsbereite Wesensart entspricht seiner ‘unschuldigen’ Erscheinung. Dieses Bild kontrastiert mit seiner energischen Persönlichkeit während seiner Performances. Schließt man folglich von diesen auf seine Person, könnte man meinen, er sei zwiegespalten.⁶⁰⁰ Diese Performances reichen bis zur Extase, sodass sogar die Zuschauer völlig erschöpft den Raum verlassen.⁶⁰¹ Mit

⁵⁹⁸ Hergott 2007, S. 270.

⁵⁹⁹ Vgl. die Performances zur Ausstellung im Kunstraum Innsbruck vom 26.10-7.12.2007, in: *Jonathan Meese. Totale Neutralität*, DVD 2008.

⁶⁰⁰ Vgl. URL: http://www.cfa-berlin.com/artists/jonathan_meese/ 11.3.2007 und <http://www.cfa-berlin.com/videos/> 11.3.2007.

⁶⁰¹ Vgl. das Theaterstück „De Frau“ von Jonathan Meese, Volksbühne Berlin 2007.

‘Ganzköpereinsatz’ gibt Meese sich oft mehrere Stunden seiner Kunst hin.



Abbildung 55:
Jonathan Meese, 2007

Seit 2004 wendet sich Meese auch dem Theater zu. Erst fertigt er das Bühnenbild für „Kokain“ 2006 an der Berliner Volksbühne unter Leitung Frank Castorfs. Dann folgen eigene Inszenierungen, wie „De Frau: Dr. Poundaddylein - Dr. Ezodysseusszeusuzur“ 2007, in denen er nicht nur das Bühnenbild entwirft, sondern auch Regie führt und selbst mitspielt.

Im Jahr 2008 gibt Jonathan Meese zudem seine erste Musik CD „The Icecreamchoppsticks“ heraus. Darauf folgt eine CD mit Weihnachtsliedern, die Meese zusammen mit Tim Berresheim unter Leitung von Jo Moers produziert.

Neuerdings gestaltet Meese auch Werbeanzeigen für die Bildzeitung.⁶⁰² Die Werbung stellt bislang den Höhepunkt seiner Selbstvermarktung dar.

Künstlerische Utopien

Meese vertritt die Meinung, dass wir in einer unerträglichen kulturellen Gleichschaltungssituation leben, obwohl jeder nach Selbstverwirklichung strebt. Der Künstler versucht, dieser Gleichschaltung zu widerstehen. Er will eine alternative „Nahrungskette“⁶⁰³ bilden. Er wagt es, gegen das wissenschaftstheoretische und das politisch ‘Richtige’ ohne

⁶⁰² Vgl. Gruner und Jahr 2009: Gruner und Jahr AG & Co KG (Hg.), *Art. Das Kunstmagazin*, Nr. 4 April 2009, Hamburg 2009, S. 65.

⁶⁰³ Vgl. Kellein 2001, S. 28.

Rücksicht auf Moral und Ethik anzugehen. Meese provoziert zum Beispiel mit Hitlergruß und erigierten Penissen die Betrachter. Er möchte die 'Zeichen der Bosheiten' durch seine Kunst 'neutralisieren'.⁶⁰⁴ Für diese 'Teufelsaustreibung' muss die Kunst radikaler sein als die Realität.

„Ich finde, dass die Kunst in Gefahr ist, dass sie vorhersehbar und oberflächlich geworden ist. Vielen Künstlern fehlt der kritische Geist. Sie verhalten sich wie Nachfolger und Mitläufer. Ich habe den sentimentalsten Glauben, dass Kunst noch immer etwas Kraftvolles ist, etwas Individuelles, das sich gegen die enorme Bürokratie stellt, die alles übernimmt.“⁶⁰⁵

Meese geht es damit um existentielle Fragen in der Gesellschaft. Seine Kunst will notfalls als 'Dauerbelastung' wachrütteln.⁶⁰⁶ Er sieht sich nicht nur als Verteidiger des Künstlerischen, sondern nimmt eine geradezu prophetenhafte Rolle ein. Meese engagiert sich deshalb bis zur Selbstaufgabe für die Kunst. Meese personifiziert dabei die Kunst, da sie sich selbst bestimmen könne:

„Wir können die Kunst nicht durch unser Können belästigen, da sie ihr eigenes Können besitzt. Wir können der Kunst nicht durch unser Wissen, unser Talent oder unsere Ideologie schmeicheln oder provozieren oder Ablass erbitten, sie ist sich selbst. Kunst ist frei, der Künstler ist es nicht.“⁶⁰⁷

Der Künstler sieht sich als ausführendes Organ, als eine Art Medium der autonomen Kunst. Man könnte diese Vorstellung mit dem Orakel von Delphi vergleichen. Der Künstler würde dann die Rolle der Jungfrau Pythia übernehmen. Die Kunst vergleichbar mit dem Gott Apollon teilt ihre Botschaft dem Künstler mit. Das Ergebnis bzw. die Worte der Pythia, die Kunstwerke, werden dann von den Oberpriestern bzw. den Kunsthistorikern gedeutet. Durch diese Vorstellung ist per Definition alles, was Meese produziert, Kunst. Da er nur ausführendes Organ für die Kunst ist, stellt er seine Arbeit nicht dem kritischen Diskurs und entzieht sich damit letztlich der Kritik.

Die Kunst hat nach den Vorstellungen des Künstlers aber nicht nur ein Eigenleben, sondern sie beherrscht auch die Welt. Meese glaubt an einen übergeordneten Weltenplan. In seinem Weltbild sieht die Welt auf uns und wir nicht auf sie. Die Menschen sollen sich deshalb zurücknehmen. Sie bilden nicht das Zentrum der Welt und stellen auch keinen alleingültigen

⁶⁰⁴ Vgl. Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 303).

⁶⁰⁵ Meese zit., in: Schampers 2007: Karel Schampers, Sherwood Forest. Jonathan Meese und Jörg Immendorff, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2007, S. 278.

⁶⁰⁶ Vgl. Kellein 2001, S. 25.

⁶⁰⁷ Jonathan Meese zit. in seinem Manifest „Dr. Kunst“ vom 26.12.2005, zit. nach: Müller 2007, S. 4 – 5.

Maßstab dar. Sie seien gewissermaßen ein Zwischenspiel. Nach Meese muss der Mensch deshalb Demut vor der Welt haben. Irgendwann wird sich dann unabhängig von unserem Tun und Handeln der ideale Staat durch die „hermetische Revolution“ durchsetzen und die „Diktatur der Kunst“ herrschen.⁶⁰⁸ Meese sieht in dieser Utopie die einzig mögliche Alternative, unser derzeitig unfreies gesellschaftliches Zusammenleben zu überwinden.

„Kunst ist die totale Freiheit – aber auch menschenfrei. Die Herrschaft der Kunst ist volksfrei, vogelfrei und menschenfrei. Wenn die Kunst in den Parlamenten herrscht, dann wird sie dies menschenfrei, vogelfrei und volksfrei machen. Der Raum wird leer sein. Und aus diesem leeren Raum werden die Befehle der Zukunft kommen. Die kommen nicht von einem Gott, sondern das sind ganz normale metabolische Prozesse, stoffwechselhaft.“⁶⁰⁹

In seiner Kunsttheorie regiert damit nicht mehr der Mensch die Welt – es geht nicht um seine Selbstverwirklichung – sondern die Kunst übt eine Diktatur aus. Die Kunst sei die totale Freiheit und sei damit auch „menschenfrei“.⁶¹⁰ Folglich steht nicht mehr die individuelle Würde und Freiheit des Menschen im Mittelpunkt, sondern die Freiheit der Kunst. Die Menschen seien laut Meese durch ihren ‘Metabolismus’ alle gleich geschaffen.⁶¹¹ Die Vorstellung von unterschiedlichen Seelen akzeptiert er nicht. Er verneint damit auch die christliche Auffassung von der Einzigartigkeit jedes menschlichen Lebens. Für diese Gesellschaftsutopien greift Meese unter anderem auf die Ideen von Karl Marx zurück. Auch Meese geht davon aus, dass die Menschen unfrei und unterdrückt sind. Er sieht die Befreiung aus diesem Zustand aber nicht durch eine ‘Diktatur des Proletariats’, sondern in der ‘Diktatur der Kunst’.

Zudem geht Meese vom dialektischen Materialismus aus, in dem die Welt, die objektive Wirklichkeit, aus ihrer materiellen Existenz und deren Entwicklung erklären lässt und nicht als Verwirklichung einer göttlichen ‘absoluten Idee’ bzw. des menschlichen Denkens. Das heißt, die ‘objektive Realität’ existiert außerhalb und unabhängig vom menschlichen Bewusstsein. Diese Grundlage Marxschen Denkens geht auf den Satz zurück: „Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt.“⁶¹²

⁶⁰⁸ Vgl. Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 306).

⁶⁰⁹ Ebd. (Anhang S. 306).

⁶¹⁰ Ebd. (Anhang S. 306).

⁶¹¹ Vgl. Ebd. (Anhang S. 313).

⁶¹² Vgl. Vorwort von Karl Marx, in: Marx 2008: Karl Marx: *Das Kapital - Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd.: Der Produktionsprozess des Kapitals, Berlin 2008.

Die Kunst soll laut Meese aber nicht politisch sein. Man solle sie nicht für seine Zwecke instrumentalisieren. Kunst sei vielmehr eine Flucht aus der Realität in eine Gegenwelt. Meese hat Angst im und vor dem Alltag. Nur in seiner Kunst nimmt er unterschiedliche Rollen und Zustände ein. Diese haben mit der realen Welt, der 'Straße' wie er es nennt, nichts zu tun.⁶¹³

„Es muss klar sein, da macht Jonathan Meese eine Veranstaltung. Ich kann jetzt nicht auf die Straße gehen und da jetzt plötzlich loslegen. Da habe ich viel zuviel Angst und schäme mich.“⁶¹⁴

Die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst ist deshalb im Gegensatz zum erweiterten Kunstbegriff von Beuys eine notwendige Voraussetzung für Meeses Kunst. Kunst ist für ihn ein großes „Roulettespiel“⁶¹⁵ mit einem definierten Rahmen.

Stand der Forschung

Zum Werk von Meese ist bis heute noch keine Monographie erschienen. Jedoch ist das Material zu seinem künstlerischen Schaffen umfangreich. Die Galerie Contemporary Fine Arts in Berlin hat Verzeichnisse von Einzel- und Gruppenausstellungen zusammengestellt. Des Weiteren sind zu einigen Performances und Ausstellungen Kataloge erschienen und Ausstellungsbesprechungen in der Fachpresse publiziert worden. Meese hat auch eine Reihe von Interviews gegeben.

Der wichtigste Ausstellungskatalog *Jonathan Meese. Mama Johnny* erscheint anlässlich der ersten umfassenden Werkschau des Künstlers in den Deichtorhallen in Hamburg im Jahr 2007. 150 Gemälde, Skulpturen, fotografische Arbeiten und Installationen werden präsentiert und geben einen Überblick über das Oeuvre des Künstlers. Besonders informativ ist die Veröffentlichung von Robert Fleck. Er besuchte Meese in seinem Atelier, als dieser Bilder malte. Fleck kann deshalb aus eigener Anschauung den künstlerischen Prozess bis zur Entstehung eines Werkes erläutern. Außerdem veranschaulicht er die Entwicklung des Werkes und dessen Facetten.⁶¹⁶

⁶¹³ Kat. Essen 2007: *Das Theater ist ein Tank, der von innen gereinigt werden muss. 5 Gespräche zwischen Jonathan Meese und Peter Laudenbach*, Kat. zum Theaterstück „De Frau“, hrsg. v. der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin, Essen 2007, S. 25.

⁶¹⁴ Interview mit Jonathan Meese, März 2007 (Anhang S. 290).

⁶¹⁵ Meese zit. in: Hermann Vaske's Interview mit Jonathan Meese, URL: <http://de.youtube.com/watch?v=3GZL1ZdWGTU> (18. Nov. 2008).

⁶¹⁶ Vgl. Fleck 2007: Robert Fleck, Jonathan Meese. Von der Berlin-Biennale bis zu den Deichtorhallen 2006, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat. Deichtorhalle Hamburg, Hamburg 2007, S. 257 – 264.

Einen Versuch, Meese in die Kunstgeschichte und deren künstlerischen Strömungen einzuordnen sowie Beziehungen zur Avantgarde herzustellen, unternimmt der Sammler Harald Falckenberg in seinem Beitrag *Jenseits von Gut und Böse. Das Phänomen Jonathan Meese* im Ausstellungskatalog *Jonathan Meese. Revolution* von 2002.

Ausgewählte Installationen und Aktionen von Jonathan Meese untersucht Klaus Gronen in seiner Dissertation *Bedeutung und Eignung des Begriffes Avantgarde für die zeitgenössische Kunst am Beispiel von Jonathan Meese und John Bock* aus dem Jahr 2007. Gronen vermittelt anschaulich Meeses Neuerungen in diesen künstlerischen Medien.

Da zu Meeses Oeuvre, das inzwischen mehrere tausend Bilder umfasst, noch kein Werkverzeichnis entstanden ist, durfte ich für die Zusammenstellung der Werke mit dem Kreuzigungsmotiv die Datenbank der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin analysieren (vgl. Kap. 5.2).

Meese gab mir am 17. März 2007 und am 1. Dezember 2008 die Möglichkeit, ihn persönlich kennen zu lernen und für diese Arbeit Interviews zu führen. Die gekürzten, autorisierten Versionen der beiden mehrstündigen Interviews sind im Anhang nachzulesen.

Die Volksbühne in Berlin zeigte im Frühjahr 2007 Meeses Inszenierung „De Frau“, wodurch ich nicht nur während dem Interview seine neu angefertigten Gemälde in seinem Atelier sehen konnte, sondern auch eine Performance miterleben durfte. Neben den oben genannten Ausstellungskatalogen und Publikationen bilden diese persönlichen Begegnungen die Grundlage der Analyse zum Werk von Meese.

In der vorliegenden Arbeit wird eines der Hauptwerke von Jonathan Meese „Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“ untersucht. Die Analyse stützt sich im Wesentlichen auf das Interview, das ich mit dem Künstler am 17. März 2007 in Berlin führen konnte. Meese erläuterte dabei nicht nur sein Weltbild und seine Position zur Kunst, sondern machte auch konkrete Angaben zu diesem Bild.

Da dieses Hauptwerk nach der ersten öffentlichen Ausstellung von der Saatchi Collection angekauft wurde, findet sich in der Literatur lediglich im Ausstellungskatalog *Warum! Diesseits und jenseits des Menschen!* eine knappe Interpretation.⁶¹⁷ Im Frühjahr 2009 wurde das Werk durch eine Auktion weiterverkauft und für die Ausstellung *60 Jahre. 60 Werke*.

⁶¹⁷ Vgl. Ahrens 2003: Carsten Ahrens, Jonathan Meese, in: *Warum! Bilder diesseits und jenseits*, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, hrsg. v. Matthias Flügge und Friedrich Meschede, Ostfildern 2003, S. 192 – 197.

Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949 bis 2009 ausgeliehen. Im Ausstellungskatalog gibt es jedoch keine Untersuchung zu den Bildern von Meese.

Mein Beitrag im Katalog zur Ausstellung *Drei. Triptychon in der Moderne* 2008 bis 2009 im Kunstmuseum Stuttgart ist damit bislang die einzige ausführliche Publikation zu diesem Werk.⁶¹⁸

Zum Gemälde „Kampf um Mars“, das auch in der vorliegenden Arbeit analysiert wird, gibt es keinerlei Untersuchungen. Das Kunstwerk wird zwar im Ausstellungskatalog *Jonathan Meese und Helmut A. Müller in Sankt Maria Pfarr* der Hospitalkirche in Stuttgart abgebildet, das Bild wird jedoch weder beschrieben noch interpretiert. Dennoch ist das Interview zwischen Meese und Pfarrer Helmut A. Müller für die Untersuchung aufschlussreich, da es in einem kirchlichen Rahmen stattfindet und damit religiöse Themen aufgegriffen werden.⁶¹⁹

⁶¹⁸ Vgl. Schuster 2009: Angelika Schuster, Jonathan Meese. Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland, in: *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, hrsg. v. Marion Ackermann, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern 2009, S. 234 – 237.

⁶¹⁹ Vgl. Kat. Stuttgart 2007: *Jonathan Meese und Helmut A. Müller in Sankt Maria Pfarr*, Ausst. Kat. Hospitalhof Stuttgart 22.9-22.10.2006, Stuttgart 2007.

5.2 Die Kreuzigung im Werk von Jonathan Meese

Seit 1999 beschäftigt sich Meese zunehmend mit Religionen und Mythologien. Kreuze tauchen seither in seinem gesamten Werk auf, wie in seiner Installation „Die Saallozarche (Conanny ist Baby Dollogan)“ von 2002. Am linken Kreuz ist ein Kopf aus Plastik und Schnüren angedeutet, der auf das obere Ende dieses Kreuzes gesteckt ist. Dadurch nähert sich die Darstellung einem Kruzifix an. Auch in der Installation „Erzreligion Blutlazarett“ von 1999 im Frankfurter Kunstverein bemalt der Künstler die Räume mit zahlreichen Kreuzen. Besonders in den Performances spielen Kreuze häufig eine zentrale Rolle. In der Performance „Erz Vampir Gott erscheine, saalnackt“ am 18. Juni 2000 in der Ausstellung „Wounded Time“ im Museum Abteiberg Mönchengladbach hält Meese in seiner linken Hand ein hölzernes Kreuz in die Höhe mit der Aufschrift „Erzvolk“. In der rechten trägt er einen Schlagstock und eine Keule, die aus einer Astgabel besteht und ruft: „Ich rufe den Erz-Staat aus!“⁶²⁰ Im Verlauf der Performance werden im Sinne einer religiösen Zeremonie weitere Holz- und Gipskreuze hochgehalten oder geküsst. Dieses Ritual wird jedoch bewusst durch eine ‘Gewaltsprache’ zerstört. In der Aktion geht es folglich um das Nachempfinden von Macht. Die Darstellung reicht von der Demonstration unerträglicher Gewalt, über die Erfahrung von Selbstaufgabe und Meditation bis hin zur Faszination eines feierlichen Rituals.⁶²¹

Das Kreuzigungsmotiv, das heißt Kruzifix- und Kreuzigungsdarstellungen, fertigt Meese vorzugsweise in der Malerei an. Bei deren Entstehung scheint der Künstler durch die Auseinandersetzung mit der christlichen Religion angeregt zu werden. Die Gemälde werden alle für oder in den Jahren um Ausstellungen, die in einem christlichen Kontext stehen, geschaffen. Im Jahr 2003 präsentiert Meese anlässlich des Ersten Ökumenischen Kirchentages in Berlin ein Triptychon in der Ausstellung *Warum! Diesseits und Jenseits des Menschen!* im Gropiusbau. Drei Jahre später stellt er in der Hospitalkirche in Stuttgart aus. Im Jahr 2007 kann er anlässlich des 31. Deutschen Evangelischen Kirchentages 27 Kunstwerke in der Trinitatiskirche in Köln präsentieren.

⁶²⁰ Vgl. Meese zit., in: Gronen 2007, S. 89.

⁶²¹ Die Aktion wurde vom Museum Abteiberg in Verbindung mit der katholischen Hauptpfarre Mönchengladbach anlässlich der Heiligtumsfahrt des Bistums Aachen veranstaltet. Vgl. Gronen 2007, S. 112.

Die identifizierten Gemälde mit dem Kreuzigungsmotiv können in zwei Gruppen geteilt werden. In einer dritten Gruppe werden zwei Bilder aufgelistet, die formal oder inhaltlich mit der Kreuzigung Christi in Verbindung stehen.

1. Das Kruzifix bzw. die Kreuzigung als zentrales Motiv im Bild.

Das Kreuz steht meist im Zentrum des Bildes und nimmt die gesamte Bildhöhe ein.

Groteske Wesen oder Figuren sind an dieses angenagelt oder angeheftet.

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Soylent Gott</i>	2002	Öl auf Leinwand 210 x 420 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Die Kotzmozischen</i>	2002	Öl auf Leinwand 210 x 420 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Dr. Mabusen's</i>	2002	Öl auf Leinwand 3-teilig, 210 x 420 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland</i>	2003	Öl auf Leinwand 3-teilig, 360 x 1000 cm	Saatchi Collection (Verkauft Feb. 09).	Kat. Ostfildern 2003c S. 196- 197; Kat. Ostfildern 2009, S. 234-235; Kat. 2009a, S. 346.
<i>Meesopotamien (Die Pubertät Ernst Röhm)</i>	2003	Öl auf Leinwand 200 x 360 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Agamemnon's Hähnchenbesteck (Das Babyweiche 3te Gesicht)</i>	2003	Öl auf Leinwand 210 x 420 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Nofretete's Getreidesäcklein</i>	2003	Öl auf Leinwand 210 x 420 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>LOVE LIKE BLOOD (Dein Junker Meese "Babyface")</i>	2004	Öl auf Leinwand 370 x 600 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Hagen v. Tronje's Privatarmee. Schweinchen Dick de Monokeltennonon. Zuckerpuppe am Mädchen "Kolibri"</i>	2004	Öl auf Leinwand 200 x 300 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Keine Angst, Dr. POTTSAU....(DU BIST'S NIT)</i>	2004	Acryl auf Baumwoll- Malkarton 30 x 24 x 0,4 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin

<i>Kampf um Pluto</i>	2006	Öl auf Leinwand 210 x 421 x 2,4 cm		Kat. Stuttgart 2007, S. 13.
<i>Kampf um Mars</i>	2006	Öl auf Leinwand 210 x 421 x 2,4 cm		Kat. Stuttgart 2007, S. 14.
<i>Erzbalettschule „Saloon Fitty“ (Die gralsfrischen Leibesübungen der totalen Metabolischen, wie Schlüpferrevolution „Kein-Ich“)</i>	2009	Öl und Collage auf Leinwand 5 teilig, 1,000 x 360 cm	Contemporary Fine Arts Galerie Berlin	Ausgestellt in: „Drei Das Triptychon in der Moderne“ im Kunstmuseum Stuttgart.

2. Das Kruzifix als ein Bildmotiv unter vielen.

In dieser Werkgruppe nehmen die Kreuzigungsdarstellungen keine zentrale Rolle ein. Sie befinden sich häufig mehrmals im Bild als Darstellung des Grauens.

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Gefahr sei dem Erzmensch</i>	2000	Collage auf Leinwand 50 x 40 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Mönch Medardys</i>	2002	Collage auf Leinwand 59,2 x 84 x 2,7 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Die Gralsburg, „Suppenadler“ – on the rocks</i>	2004	Öl auf Leinwand 190 x 190 cm	Privatsammlung	Kat. Böhmen/Westfalen 2007, S. 159.
<i>Chapel Dr. No</i>	2004	Öl auf Leinwand 210 x 280 x 2 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>DER WERWOLFMEESE de Mees</i>	2004	Öl auf Leinwand 210 x 420,5 x 2 cm	Saarland Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin

<i>DR. ORDENSBURG MEESOLDYR</i>	2004	Öl auf Leinwand 210 x 420,5 x 2 cm	Saarland Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>DR. TYRANNOSAURYS REX de Meeseher</i>	2004	Öl auf Leinwand 210 x 420,5 x 2 cm	Musée Nationale d'Art Moderne Centre Pompidou	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Der Erzwächter Hagen v. Tronje</i>	2004	Öl auf Leinwand 210 x 420 cm	Musée Nationale d'Art Moderne Centre Pompidou	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Klingsor's Zauberfestung "Sankt Raubrittertum"</i>	2004	Öl auf Leinwand 210 x 420 cm	Musée Nationale d'Art Moderne Centre Pompidou	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Hagen v. Tronje's Saalgesetz</i>	2004	Öl auf Leinwand 210 x 280 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Garten Eden I (der lederne Fisch)</i>	2004	Öl auf Leinwand 3- teilig, 210 x 420 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Garten Eden II</i>	2004	Öl auf Leinwand 3-teilig, 210 x 420 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Die Gralsschlacht" Isislied" Graf Vulkanzahl gegen Dr. SAALZAHN (Raketenstufe 3 – 8)</i>	2004	Öl auf Leinwand 210 x 420 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Der Erzt triumphator im Erzland</i>	2004	Öl auf Leinwand 140 x 120 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Meine Offenbarung des Erzes, Meine Zukunft erzählt ihr Glück</i>	2004	Öl auf Leinwand 160 x 120 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Die Kathedrale des Schreckens</i>	2004	Öl auf Leinwand 3- teilig, 180 x 270 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Die Gralsburg "Suppenadler" on the rocks, s.v.p.</i>	2004	Öl auf Leinwand 190 x 190 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin

<i>Das Schloß des Grauens</i>	2004	Öl auf Leinwand 3-teilig, 210 x 420 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>MARQUIS de FINANZARDOZ (DAS DUELL der Stahlinflation) später, EZ de MUMINA</i>	2007	Mischtechnik, Öl auf Leinwand 6-teilig, je 366 x 120 x 4,2 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>TERMITEN-JOE hatte seinen antiken Schlüpfer AM PSOLLOPASS FAST verloren, zum GLÜCK FAND IHN SQUAW-MILKJIM</i>	2007	Öl auf Leinwand 251 x 160 x 4,4 cm	Essl Museum	Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin

3. Sonstige Bilder, die mit der Kreuzigungsthematik in Verbindung stehen.

Titel	Jahr	Technik/Maße	Weitere Angaben	Abbildungsnachweis
<i>Vampir die Hand Gott</i>	2000	Collage auf Leinwand 40 x 50 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin
<i>Der KOTBART erwacht</i>	2001	Öl auf Leinwand 4-teilig, je 230 x 64 x 2 cm		Werkverzeichnis der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin

Meeses malerisches Oeuvre umfasst bis Ende des Jahres 2008 ungefähr 2100 Gemälde.⁶²² Unter diesen konnten nach Durchsicht der Datenbank der Galerie CFA Berlin auf mindestens 33 Gemälden das Kreuzigungsmotiv identifiziert werden. Der Gekreuzigte ist deutlich seltener das zentrale Motiv im Bild als ein Symbol unter vielen. Das erste Werk mit einem Kruzifix entsteht im Jahr 2000. Der Künstler setzt sich bis heute mit der Kreuzigungsthematik auseinander. Die Bilder machen jedoch nur rund zwei Prozent im Werk aus. Diese quantitative Analyse berücksichtigt nicht, dass sich unter den 33 Gemälden zentrale Werke im Oeuvre des Künstlers befinden. Dies belegt die große Anzahl an Werken, die in Museen ausgestellt werden. Der vermeintlich geringe Prozentsatz besitzt unter qualitativen Gesichtspunkten folglich keine wesentliche Aussagekraft.

Im Folgenden werden drei Gemälde untersucht, in denen das Kruzifix das zentrale Motiv im Bild ist.

⁶²² Ungefähr dieselbe Menge hat der Künstler an Druckgrafiken und Zeichnungen produziert. Auf den über zweitausend Zeichnungen kommen jedoch keine Kruzifixe vor.

5.3 Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland

Meese bezeichnet sich in unserem Interview im Jahr 2007 als „ultrareligiös“, da er sich für alle Religionen begeistern könne.⁶²³ Er ist protestantisch getauft und sieht den kirchlichen Kontext als Kraftfeld. Deshalb verwundert es nicht, dass Meese im Frühjahr 2003 auf Einladung des Ersten Ökumenischen Kirchentages in Berlin ein Gemälde fertigt. Das Thema dieser Ausstellung lautet „Diesseits und Jenseits des Menschen“.⁶²⁴ Meese schafft das Triptychon die „Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“, das die Saatchi-Collection in London nach der Ausstellung ankauft (Abb. 56).⁶²⁵ Auslöser und Anregung für dieses raumfüllende Werk sind zwei Altarwerke von de Kooning aus dem Jahr 1985, die einen thematischen Schwerpunkt in der Ausstellung darstellen, begleitet von einer Bronzeplastik de Koonings von 1982. Meese entwirft deshalb auch zwei Skulpturen, um das Triptychon zu flankieren.⁶²⁶



Abbildung 56
Jonathan Meese

Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland, 2003

Bei dem ikonographisch aufgeladenen Triptychon ist der formale und thematische Rückgriff auf die christliche Tradition des Flügelaltars nicht zu übersehen. Im Zentrum der drei Flügel

⁶²³ Dies widerlegt der Künstler in unserem Interview von 2008 (vgl. Anhang S. 307).

⁶²⁴ Die Ausstellung will zeigen, dass die Kunstwerke tief in der christlichen Ikonographie verankert sind ohne jedoch den religiösen Gehalt zu berücksichtigen. Die Kuratoren beauftragen Meese, da sie von ihm eine heutige Interpretation der Jesus Figur erhoffen.

⁶²⁵ Vgl. Saatchi 2008: Saatchi Gallery (Hg.), *Germania. Triumph of Painting*, London 2008. In der Zwischenzeit wird das Werk bei einer Auktion im Frühjahr 2009 über das Auktionshaus Philips de Pury & Company weiter verkauft und für die Ausstellung *60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949 bis 2009* entliehen.

⁶²⁶ Dies sind die ersten beiden Plastiken in Bronze, mit denen sich Meese in die Tradition der klassischen Bildhauerei stellt. Vgl. Meschede 2007: Friedrich Meschede, Es war einmal im Meeseland. Meeseland ist abgebrannt. Aspekte von Skulptur im Werk von Jonathan Meese, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2007, S. 283.

steht jeweils ein Kruzifix. Obwohl Meese seit seinen ersten großformatigen, mehrteiligen Bildern mehrere Kreuzigungen gemalt hat, verbindet er sie nur in zwei Werken mit dem Triptychonformat. Die drei Leinwände dieses Kunstwerks sind zusammen 3,6 m auf 10 m groß. Die Seitenflügel sind ca. ein Drittel so groß wie die mittlere Tafel. Bei einem mittelalterlichen Flügelaltar sind sie halb so groß. Die drei Leinwände sind mit unzähligen Zeichen und Figuren bemalt, sodass nur die besonders auffälligen hier beschrieben werden können.

Auf dem Mittelbild ist im Zentrum über die gesamte Höhe der Tafel ein braunrotes Kreuz abgebildet, an dem ein braunes gequältes Wesen mit ausgestreckten Armen angenagelt ist. Das Kreuz scheint aus einem Baum herauszuwachsen. Es hat am unteren Ende Wurzeln. Über dem Kopf der Figur ist ein Schild, auf dem das Wort „Staatsgottheit“ steht. Auf der rechten Seite sticht ein gelbes Wesen dem Gekreuzigten in die Brust, sodass Blut spritzt. Links von dem Kreuz schändet eine braune Figur den Gekreuzigten, indem sie an dessen Penis zieht. Sie hat ihm bereits den rechten Arm abgeschlagen. Neben ihr, am linken Bildrand, ist ein Ritter mit Schwert und Helm von mehreren kleinen Figuren umgeben. Unter dieser Gruppe ist ein Grab mit einer Mumie zu sehen. Am rechten Bildrand steht eine Figur mit rundlichen Hüften und Hörnern neben einem rechteckigen Kasten mit zwölf Medaillons, in denen Porträts abgebildet sind. Im Hintergrund sind Zinnen zu erkennen. Sie umschließen die Szenerie wie eine Burg. Am oberen Bildrand steht kaum lesbar: „Verzehr Dein Lendennähr der Staatsverpimmelten im Saalstall“. Auch auf den Seitentafeln sind in einer flächigen, expressiven Malweise unzählige Zeichen und Wesen um jeweils ein Kruzifix gruppiert. Diese flächige Malweise und die eigenwillige Anordnung verhindern eine Tiefenwirkung.

Das Triptychon wird von braunroten Farben und gelb farbigen Akzenten dominiert. Nur das Kreuz im Mittelbild und die ausgewogene Farbigkeit verleihen dem Kunstwerk ein statisches Gerüst und eine gewisse Ruhe. Die vielen Details und die parasitenähnlichen Wesen verleihen dem Bild dagegen einen aggressiven Ausdruck.

Der Künstler verfolgt die Absicht, nicht nur das Bildformat, sondern auch Symbole und Zeichen von ihren tradierten Bedeutungen zu befreien.⁶²⁷ Verschiedene Details im Bild rufen beim Betrachter dennoch unweigerlich Assoziationen zur christlichen Tradition hervor. Die mittlere Tafel wird von einem Kruzifix dominiert, das an die Kreuzigung Christi erinnert. Das Kreuz mit seinen Wurzeln symbolisiert wie auf mittelalterlichen Darstellungen den

⁶²⁷ Vgl. Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 303).

Lebensbaum. Die zwölf Medaillons, die sich zu einer Art Altar formieren, erinnern an die zwölf Apostel. Die Mumie in der linken unteren Ecke könnte eine Anspielung auf die Grablegung Christi sein. Ähnlich wie der Hauptmann Longinus Christus die Lanze in die Seite stößt, sticht von rechts ein gelbes Wesen mit langen Haaren und Bart dem Gekreuzigten in die Brust. Es handelt sich laut Aussage des Künstlers um ein Selbstbildnis. Die Selbstdarstellung als Longinus ist in der Kunstgeschichte ungewöhnlich, da sich die Künstler meist mit Christus als dem Leidenden identifizieren. Longinus wurde zum Christentum bekehrt. Vielleicht sieht sich Meese als ein 'von der Kunst Bekehrter'.

Traditionell werden auf den Seitenflügeln Märtyrer abgebildet. Die Inschrift „Dr. No 1923“ auf der linken Tafel lässt vermuten, dass dort die Filmfigur des boshaften und machtesessenen Dr. No aus dem ersten James-Bond-Film von 1962 gekreuzigt wird. Meese möchte mit der Darstellung der Figur deren Macht im Bild bannen, das heißt sie 'neutralisieren', damit die Menschen in Frieden leben können. Dies kommt auch durch die Sprechblase „Gehet“ zum Ausdruck, die an die Schlussworte am Ende einer christlichen Messe „Gehet hin in Frieden“ erinnert.⁶²⁸

Das ganze Bild erweckt den Eindruck eines apokalyptischen Szenarios. Die unzähligen Wesen erinnern dabei an den „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch um 1510. Meese greift somit besonders auf die spätmittelalterliche christliche Ikonographie zurück.

Messe bestätigt in unserem Interview von 2007 diese Deutungen. Und ergänzt:

„Aber es gibt einen großen Beschützer und das ist diese Figur, das ist Hagen von Tronje aus der Nibelungen Sage.⁶²⁹ Sozusagen das glättende Element. [...] Und am Kreuz ist ein Wesen genagelt, was unbekannt ist. [...] Ich glaube, es wird bestrahlt, dieses Wesen. Wahrscheinlich ist auf der Rückseite des Kreuzes etwas ganz anderes. Vielleicht ist das nur das Zwischenstadium oder das Wesen hat eine Maske auf. Hinter der Maske kann ja Jesus sein. Das wissen wir nicht. Wahrscheinlich ist Jesus dort. Wir haben auch Jesus viel zu viele Masken verpasst. Ja, und die richtige ist natürlich da. Aber der muss sich halt selbst

⁶²⁸ Vgl. Schuster 2009: Angelika Schuster, Jonathan Meese. Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland, in: *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, hrsg. v. Marion Ackermann, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern 2009, S. 237.

⁶²⁹ Hagen von Tronje gilt zugleich als treuer, heldenhafter und düsterer, verschlagener Kämpfer. Die Figur kommt im Nibelungenlied, der Nibelungensage und dem Ring der Nibelungen von Richard Wagner in abgeänderten Rollen vor.

demaskieren. Wir müssen den Dingen die Möglichkeit geben, sich selbst zu demaskieren.“⁶³⁰

Während auf einem christlichen Bild der Gekreuzigte zugleich die Erlösung der Menschen durch Christus symbolisiert, wird hier ein profaner Bezug hergestellt. An der Stelle, wo die Inschrift „INRI“ stehen müsste, befindet sich auf dem Mittelbild das Wort „Staatsgottheit“. Der Gekreuzigte steht damit für die Energie und den ‘Nährstoff’ des Staatskörpers. Die ihn umgebenden Wesen saugen als Parasiten der Gesellschaft die letzte Kraft aus ihm heraus. Sie nutzen den Staatsapparat aus und sind zugleich von ihm abhängig. Dieses egoistische Verhalten, das aus dem Streben nach Selbstverwirklichung und Individualismus resultiere, mache nach Auffassung des Künstlers die Menschen unfrei.⁶³¹ Wie Karl Marx ist Meese der Meinung, dass die Menschen sich mit Religionen eine Flucht aus der Realität schaffen. Sowohl der Staatsapparat als auch die religiösen Rituale unterdrückten die Menschen. Die Alternative, das heißt die Erlösung aus dieser „Versklavung“ sieht Meese in der „Diktatur der Kunst“. Die Menschen sollen „ihren Machtanspruch der Kunst abgeben“ und sich dieser „demutsvoll“ unterordnen. Meese betrachtet die „Diktatur der Kunst“ als großes Spiel, in dem Symbole und Rituale ihre Bedeutungen verlören und damit auch der gekreuzigte Christus zum „Spielzeug“ werde.⁶³² Meese geht es somit nicht wie Beuys, mit dem er häufig verglichen wird, um eine gesellschaftliche Veränderung durch den Künstler. Er grenzt die Kunst vom realen Leben ab und erweitert sie nicht ins Leben. Meese möchte nicht die Menschen zu politischem Handeln auffordern, sondern im Gegenteil, dass diese ihren Machtanspruch abgeben und die Natur, die Kunst, die Gegenstände wieder an Bedeutung gewinnen.

⁶³⁰ Interview mit Jonathan Meese, März 2007 (Anhang S. 298).

⁶³¹ Vgl. Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 306).

⁶³² Vgl. Ebd. S. 304.

5.4 Kampf um Pluto

Anlässlich der Ausstellung in der Hospitalkirche in Stuttgart im Herbst 2006 fertigt Meese mehrere Gemälde mit Kreuzen und Kruzifixen. Auf den beiden größten Gemälden „Kampf um Mars“ und „Kampf um Pluto“, die beide 210 x 421 cm messen, steht jeweils im Zentrum ein Kruzifix. Für die Ausstellung hat Meese vor die Gemälde Plastiken aufgestellt, die tierartige Wesen darstellen. Sie befinden sich auf vier Rollen, sodass man sie wie Spielzeuge vor den Bildern verschieben kann.



Abbildung 57
Jonathan Meese
Kampf um Pluto, 2006

Im Folgenden soll das Kunstwerk „Kampf um Pluto“ untersucht werden (Abb. 57). Auf dem breiten Querformat, das aus drei Leinwänden besteht, streckt sich ein braunrotes Kreuz über die gesamte Höhe und Breite des Bildes aus. Die Kreuzbalken verjüngen sich von links nach rechts. Auf der linken Seite hat der Balken beinahe die Form eines Eisernen Kreuzes. Auf dieses Ende hat Meese eine weiße Spirale gemalt. Aus dem Kreuz heraus, wie aus einer Turbine, windet sich ein schreiendes Phantasiewesen. Die rote Farbe und der aufgerissene Mund lassen es gefährlich und aggressiv aussehen. Im Mund dieses Ungeheuers befindet sich ein kleines schwarzes Eisernes Kreuz. Auf der linken Seite des Gemäldes sieht man eine Zeichnung aus schwarzer Farbe, die ein Halbporträt von Napoleon zeigt. Zu ihm gehört eine Sprechblase im Zentrum des Bildes, in der das Wort „Erz“ steht. Am linken Bildrand ist in beige-gelber Farbe ein Bischofsstab abgebildet. Auf der rechten Seite sind ein historisches Bildnis, ein Foto von Meese, ein Text und eine Fotografie von Richard Wagner aufgeklebt.

Diese Fotografie ist eingerahmt mit schwarzer Farbe. Daneben befindet sich ein beige-gelbes lateinisches Kreuz. In der rechten unteren Bildecke steht mit schwarzer Farbe „Omenapoleon 8“. Am oberen Bildrand über dem Kruzifix steht: „Im Weltenall erschien ein kleines Gesicht Napoleon“. Unter dem Wort „Weltenall“ steht „(Gold)“ und am rechten Bildrand befinden sich die Worte „Klein = Mumin“.

Auch hier ist die Malweise grob und skizzenhaft. Die Farbe rinnt herunter. Auf dem ganzen Bild scheint die Farbe der Leinwand durch. Es wirkt dadurch unfertig. Der Kontrast zwischen den ausgemalten Stellen und den Zeichnungen sowie die vielen Linien im Bild sind gegensätzlich zu der klaren, strengen Komposition durch das Kruzifix und die ausgewogene Farbigkeit.

Trotz der Darstellung des zentralen christlichen Symbols, dem Kruzifix, dem Bischofsstab und dem lateinischen Kreuz sowie der Präsentation des Bildes in einem kirchlichen Kontext, will Meese kein christliches Bild schaffen. Die Darstellung des Kruzifixes löst zwar beim Betrachter Assoziationen zur christlichen Religion aus, Meese greift aber vor allem auf das Repertoire an Symbolen aus der Geschichte zurück. Die Thematik des Bildes ist profan. Es geht vor allem um die Omnipräsenz von Napoleon als kriegischer Feldherr. So lässt sich auch das Wort „Omenapoleon“ und die Spirale als Symbol der Unendlichkeit deuten. Die Persönlichkeit Napoleons taucht immer wieder im Werk von Meese auf, wie im Theaterstück „De Frau“. Napoleon nimmt für ihn eine zentrale Rolle ein, da er eine der „Spitzen der Selbstverwirklichung“⁶³³ darstelle und so einen „Schlüsselreiz“ beim Betrachter bewirke. Napoleon ist damit auch aus der von Meese gebildeten „Nährkette“ ausgeschert. Indem Meese sich durch ein Foto auf dem Gemälde dieser Figur gegenüberstellt, vergegenwärtigt er die historische Persönlichkeit Napoleons. Für ihn sind diese Personen noch nicht „ausgereizt“.⁶³⁴ Sie können jederzeit wiederkommen. Er aktualisiert sie und bannt gleichzeitig ihre böse Macht auf das Bild.

Wie Napoleon verweist auch das Titelwort „Pluto“ als römischer Gott der Unterwelt auf Gewalt, Krieg und Tod. Zudem könnte die Kreuzigungsdarstellung als qualvolle Hinrichtung im Altertum für die grausamen Strafen stehen, die den Toten im Schattenreich des Pluto auferlegt werden.

Die braunrote Farbe des Kreuzes erinnert an Blut. Sie stellt eine Verbindung zwischen der Kreuzigung Christi und der Eucharistie-Feier her. Meese möchte damit aber nicht auf die

⁶³³ Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 317).

⁶³⁴ Interview mit Jonathan Meese, März 2007 (Anhang S. 287).

Erlösung der Menschen durch den Kreutod hinweisen, sondern für ihn symbolisiert das Kruzifix als nostalgisches Zeichen den Tod.⁶³⁵

Das Wort „Weltenall“ und der Titel „Kampf um Pluto“ erinnern an Science Fiction Filme, wie „Krieg der Welten“ von 1952, die von Legenden über außerirdische Bewohner handeln. Meese spielt auf seinem Bild auch mit diesen Assoziationen.

In dem Mund der Figur am Kreuz sieht man ein Eisernes Kreuz. Diese Kriegsauszeichnung wurde erstmals im Befreiungskrieg gegen Napoleon 1813 vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. gestiftet. Auf dem Gemälde wendet sich die schreiende Figur am Kreuz somit ganz bewusst gegen Napoleon. Sie steht für die von Napoleon besetzten deutschen Gebiete, die sich nun gegen ihn auflehnen. Das Eiserner Kreuz wurde auch in den folgenden Kriegen, dem Deutsch-Französischen, dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg, verliehen. Es ist somit mit allen bedeutenden Kriegen des 19. und 20. Jahrhunderts, an denen Deutschland beteiligt war, verbunden.

Von kunsthistorischer Seite lehnt sich die schreiende Figur am Kreuz an Darstellungen von Francis Bacons qualvoll-kreischende Wesen auf dem Triptychon „Drei Studien für Figuren am Fuße einer Kreuzigung“ von 1944 an. Auch hier geht es um die Auseinandersetzung mit den Themen Gewalt und Zerstörung in Verbindung mit der Kreuzigung.

Meese gelingt es, auch in diesem Werk Verknüpfungen aus Religion (Kruzifix), Geschichte (Napoleon), Mythologie (Pluto) und Film (Bildtitel) herzustellen. Er benutzt sowohl die Symbole als auch die Wörter nicht nur wertungsfrei, sondern spielt mit ihren Bedeutungen. Der Betrachter bemüht dieses Spiel zu verstehen, versucht die Motive zu ordnen und eine Logik darin zu entdecken. Die Motive rufen beim Betrachter die tradierten Bedeutungen hervor, wodurch Zusammenhänge entstehen können. Jedoch beabsichtigt Meese – wie oben beschrieben – eigentlich, gerade dies zu unterbinden und sie von ihren Bedeutungen loszulösen. Sein Ziel ist es, die Symbole zu „neutralisieren“, sie „zurückzuwerfen in den Schlund der Natur“.⁶³⁶

⁶³⁵ Vgl. Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 303).

⁶³⁶ Ebd. S. 303.

5.5 Erzbalettschule „Saloon Fitty“

Die jüngste Kreuzigungsdarstellung von Meese befindet sich auf dem Werk „Erzbalettschule „Saloon Fitty“ (Die grabfrischen Leibesübungen der totalen Babymetabolischen Schlüpferevolution „Kein-Ich““ von 2009 (Abb. 58). Dieses fertigt der Künstler in kürzester Zeit eigens für die Ausstellung „Drei. Das Triptychon in der Moderne“ im Kunstmuseum Stuttgart. Den Anlass zur Fertigung des Werks gibt die Verweigerung der Saatchi Gallery in London das Triptychon „Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“ von 2003 für die Ausstellung im Kunstmuseum Stuttgart auszuleihen.



Abbildung 58

Jonathan Meese

Erzbalettschule „Saloon Fitty“ (Die grabfrischen Leibesübungen der totalen Babymetabolischen Schlüpferevolution „Kein-Ich“), 2009

Nicht nur das Format mit 10 Metern Länge, sondern auch der Reichtum an Details und Farben überwältigt den Betrachter. Eine derart grelle Farbigkeit aus pinken und gelben Tönen benutzt der Künstler erst seit 2008. Zahlreiche Ornamente, Eiserne Kreuze, Zeitungsfetzen, Figuren und Fotos bedecken die fünf Leinwände. Das Werk ist in zwei Abschnitte geteilt. Der linke Teil besteht aus einer Leinwand, der rechte aus vier.

Im Zentrum des rechten Teils füllt ein Kruzifix das Format aus. An einem Holzkreuz hängt ein schwarzes Wesen. Der linke Arm des Kreuzes zeigt ein weinendes Gesicht. Der rechte formt sich zu einem riesigen Penis und endet in einer Tatze. Über dem schwarzen Wesen steht: „Ich nie ritualefrei“. Links oberhalb des Kreuzes hängen Frauenunterhosen. Meese hat sie mit Latex auf die Leinwände geklebt. Rechts davon steht: „Metabolismus: Der Mensch ist Spielzeug, also Lolly der Totalkunst. (Führung statt Ausdruck). Metabolismus statt Humanismus. Kunst ist keine Religion, aber jede Religion ist Erzkunst.“

Die linke Leinwand wird durch kleine Fotos vornehmlich aus Frauenmagazinen von dem Hauptteil getrennt. Auf diesem Teil, der als „Totale Ballerinanny“ bezeichnet wird, dominiert eine gelbe Bischofsfigur mit Bischofsstab das Geschehen. Oberhalb der Figur ist ein Bilderrahmen mit Latex aufgeklebt.

Meese, der sich geärgert hat, dass sein Triptychon von 2003 nicht ausgeliehen wurde, knüpft in diesem Werk deshalb an die Kreuzigungsdarstellung von 2003 an. Auch hier steht ein Kruzifix im Zentrum, das aus Wurzeln herauswächst. Darunter befindet sich ein Kasten, der auf der „Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“ zu einem Altar aus Aposteln gebildet wird. Hier erinnert er an die Aneinanderreihung von Chromosomen. Eine gelbe Figur rechts neben dem Kreuz, stellt im Triptychon „Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“ den Künstler als Longinus dar. Hier ist sie pink und hat einen erregierten Penis. Auch die Penisse als Phallussymbole finden sich in beiden Werke über die Leinwände verteilt, wobei auf dem Bild von 2009 die Fülle an erotischen Details deutlich zugenommen hat. Meese scheint es hier auch nicht um den mittelalterlichen christlichen Lebensbaum zu gehen, sondern in Verbindung mit den Penissen, Fotos, Unterhosen und der Aufstellung der Chromosomen steht in diesem Werk die Fruchtbarkeit und Fortpflanzung des Lebens im Vordergrund. Auch die Gegenüberstellung der männlichen Symbole, wie Penisse, und der weiblichen Requisiten, wie Unterhosen und Fächer, lassen darauf schließen.

Neben dem Bezug zum Triptychon von 2003 finden sich die Textbausteine des Bildes in unserem Interview vom Dezember 2008 wieder.⁶³⁷ Es scheint, als würde Meese die sprachlich formulierten Äußerungen unseres Gesprächs bildlich umsetzen. Das schwarze Wesen wird beispielsweise gekreuzigt, weil es nicht, wie es Meese fordert, ‘ritualfrei’ spielt. So können jedenfalls die Worte oberhalb des Kreuzes verstanden werden. Auch das Thema „Metabolismus“, das ein zentrales Anliegen des Künstlers im Interview ist, wird hier im rechten Textfeld und im Titel aufgegriffen. Für Meese sind alle Menschen gleich, indem sie durch ihren Stoffwechsel gekennzeichnet sind. Der Metabolismus steht für die Aufnahme, den Transport und die chemische Umwandlung von Stoffen in einem Organismus sowie die Abgabe von Stoffwechselendprodukten an die Umgebung. Damit steht diese Thematik in Verbindung zu den dargestellten Details, die auf die Fruchtbarkeit und Fortpflanzung hinweisen.

Neben der Darstellung des Kruzifixes stellt Meese somit keinen Bezug zur christlichen Tradition her. Das Bild kann nicht christlich gedeutet werden. Es werden profane Inhalte thematisiert.

⁶³⁷ Das Interview wurde kurz vor der Entstehung des Werks geführt. Vgl. Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang).

5.6 Leitmotive im Werk von Jonathan Meese

Meese verwendet außer Kreuz, Kruzifix und Kreuzigung keine weiteren religiösen Motive. Jedoch greift er häufig auf die Mythologie der griechischen Antike oder Naturgötter des alten Ägypten zurück. Götter, wie Mars oder Isis, werden gleichrangig neben historischen Persönlichkeiten, wie Napoleon, Hitler oder Imotep, verwendet.

Auch bestimmte Symbole und Wörter kommen in seinem Werk immer wieder vor. Das Wort „ERZ“ taucht in fast allen Gemälden, Installationen und Performances auf. Laut Gronen steht es für eine Bedeutungssteigerung und Akzentuierung.⁶³⁸ Weitere wichtige Wörter sind „GOTT“ und „Staat“. Sie stehen in Verbindung mit den künstlerischen Utopien des Künstlers.

Zentrale Motive, die sich häufig wiederholen sind: erigierte Penisse, das Eiserne Kreuz, der Totenkopf oder das Hakenkreuz. Neben dem lateinischen Kreuz ist das Eiserne Kreuz eines der häufigsten Motive. Es verweist auf die deutsche Geschichte. Die Penisse als Phallussymbole stehen laut Scorzin für den Mythos von der künstlerischen Potenz männlicher Provenienz.⁶³⁹ Außerdem stehen sie für eine irrationale Triebhaftigkeit. Damit wird deutlich, dass die Motive, die Meese am häufigsten verwendet, alle in Zusammenhang mit einer männlichen Machtsymbolik stehen.

⁶³⁸ Vgl. Gronen 2007, S. 104

⁶³⁹ Vgl. Scorzin 2006, S. 10.

5.7 Zusammenfassung und Beurteilung der Ergebnisse

Mit Beginn seiner großformatigen vierteiligen Bilder fertigt Meese seit dem Jahr 2000 mehrere Kreuzigungsdarstellungen. Diese entstehen aber nicht durch ein Festhalten an der christlichen Religion, sondern vielmehr losgelöst von tradierten Deutungen. Meese ist der Meinung, die Kunst sowie die Zeichen und Symbole, denen er in seinen Äußerungen ein Eigenleben zuspricht, sollten sich selbst ausdrücken und neu definieren. Er, der Künstler, sei nur der Mittelsmann.

„Das heißt, wenn das Kreuz auftaucht, dann ist das nicht beabsichtigt, sondern es passiert einfach. Und danach denke ich, was ist denn hier los? Wenn ich ein Kreuz sehe und an dem Kreuz baumelt ein Tier, dann überlegt man sich, was eben ein baumelndes Tier an einem Kreuz bedeuten könnte. Aber ich komme nicht schon mit einer Vorstellung und sage, das darf man nicht, das ist nicht erlaubt oder das ist blasphemisch. Nichts ist blasphemisch.“⁶⁴⁰

Meese geht spielerisch, das heißt instinktiv, mit Symbolen und Motiven um, weshalb für ihn die Darstellungen einer Kreuzigung und eines Kruzifix nicht blasphemisch sein können. Denn dies wäre eine von ihm nicht gewollte bewusste Gotteslästerung. Für den Künstler kommt die Festlegung eines Motivs auf eine Bedeutung einer Unterdrückung, dem „Terror“, gleich. Er möchte sie als „Zeichen der Natur“ bedeutungsfrei als „Spielzeuge“ verwenden.⁶⁴¹ Damit wird auch der gekreuzigte Christus zum Element auf seinem ‘Spielplatz’. Der Künstler selbst scheint zwar dem Kreuzigungsmotiv keine besondere Bedeutung beizumessen, er setzt sich aber intensiv mit den Themen Glaube und Religion auseinander. Dies besonders, um sich mit seiner Utopie abzugrenzen.

Quantitativ spielt das Kreuzigungsmotiv in seinem Werk nur eine untergeordnete Rolle. Dennoch konnte gezeigt werden, dass die Darstellung der Kreuzigung ein Leitmotiv seines Schaffens ist. Es taucht nicht nur in wichtigen, repräsentativen Werken, wie das Triptychon „Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“ von 2003 auf, sondern ist auch neben dem Kreuz das einzige religiöse Motiv, das der Künstler überhaupt verwendet. Meese, der christlich-protestantisch geprägt ist, kann sich dieser Tradition nicht völlig entziehen. Zudem scheint er sich ganz bewusst mit diesen ‘Museumsstücken’ in die klassische kunstgeschichtliche Tradition zu stellen.

Die Beschäftigung mit der Kreuzigungsthematik wird ausgelöst durch Ausstellungen, die in einem kirchlichen Kontext stehen, wie dem Ersten Ökumenischen Kirchentag in Berlin. Das

⁶⁴⁰ Interview mit Jonathan Meese, März 2007 (Anhang S. 297).

⁶⁴¹ Vgl. Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 303).

Kreuzigungsmotiv kann deshalb nicht ganz von seiner religiösen Bedeutung getrennt werden, auch wenn die Bilder meist weltliche Themen behandeln. Messe fertigt bis Dezember 2008 insgesamt 33 Gemälde. Auf dreizehn Bildern ist das Kruzifix das zentrale Motiv und bestimmt inhaltlich wie formal die Darstellung. Der gekreuzigte Christus wird durch ein Phantasiewesen, häufig ein Ungeheuer, ersetzt. Die Abbildungen werden dadurch noch grausamer. Gewalt und Foltortod sind die vorherrschenden Inhalte. Diese werden assoziativ mit politischen, historischen aber auch mit biologischen Themen verknüpft. Auf dem Triptychon „Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“ von 2003 führt dies zur Auseinandersetzung mit der Funktion des Staates. Die Persönlichkeit Napoleons steht auf dem Bild „Kampf um Pluto“ von 2006 im Vordergrund. Die in vielen Kulturen gerade mit der Religion in Verbindung stehenden Themen der Fortpflanzung und Fruchtbarkeit werden in dem Bild „Erzbalettschule „Saloon Fitty“ (Die grabfrischen Leibesübungen der totalen Babymetabolischen Schlüpferrevolution „Kein-Ich“)“ von 2009 aufgegriffen.

Meeses Einstellung zu Religionen allgemein und zum Christentum im Besonderen hat sich bis zu unserem letzten Interview am 1. Dezember 2008 deutlich gewandelt. Im Jahr 2007 spielen Religionen für den Künstler noch eine zentrale Rolle. Er bezeichnet sich als „ultrareligiös“ und sagt: „Ich halte Religion für notwendig und gut, nicht im klassischen Sinn, sondern eher als Gefühl von Demut, Respekt und Liebe vor dem, was du kannst oder was du nicht kannst. Jeder hat sein Kreuz zu tragen. Jede Religion ist wunderbar.“⁶⁴² Besonders Meeses Vorstellung von einem demütigen Leben kann von der christlichen Lehre abgeleitet werden.

Heute ist Meese der Meinung, Religionen seien zu überwinden. Sie seien reine Projektionen der Menschen, um aus der Realität zu flüchten. „Das ist immer nur eine Zu- und Ausflucht, Leute irgendwohin zu schicken.“⁶⁴³ Religionen unterdrückten und bevormundeten dabei die Menschen durch ihre festgelegten Rituale. Laut Meese sind Religionen Gebilde der Vergangenheit. Er knüpft damit an die berühmte Aussage von Karl Marx „Religion ist Opium des Volkes“ an.⁶⁴⁴

⁶⁴² Meese zit. in Müller 2007, S. 7, zit nach: Jonathan Meese im Gespräch mit Angela Lampe über Sehnsucht nach dem Absoluten, in: *Jonathan Meese. Selbstkontrolle*, Ausst. Kat. Sies + Höke Düsseldorf, Frankfurt 2005.

⁶⁴³ Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 305).

⁶⁴⁴ Marx bezieht sich in seinen Ausführungen auf den Philosophen Feuerbach, der Gott und die Religion als Werk des Menschen herausgestellt hat. Vgl. Einleitung zur „Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“ von Karl Marx 1843.

Meese sieht das Existenzielle nicht im Bewusstsein oder der Seele des Menschen, sondern in dessen Metabolismus.

„Wir wollen immer anders sein, immer das Besondere aus uns herausholen. Aber das Besondere ist eben das Normale: dass wir eben Stoffwechsel sind und darauf basieren. Das ist auch nichts Negatives. Das macht uns alle gleich. (...) Wir überbewerten auch unsere Seele. Wir nehmen die Seele raus und stellen sie über alle Organe und das ist Religion – totaler Ich-Fanatismus. Darüber kann man dann auch nicht mehr reden. Das ist reine Spekulation, wenn man sagt: ja meine Seele ist eben anders als deine.“⁶⁴⁵

Für ihn sind wie in einer naturwissenschaftlichen Betrachtung alle Menschen gleich. Er betrachtet die Menschen rein funktional. Aufgrund dieser Gleichheit hat keiner das Recht, sich selbst zu verwirklichen, weil dies immer mit einer Unterdrückung anderer einhergehe. Vielmehr solle man sich der Herrschaft der Kunst unterordnen. Wie bei einem Spiel würden die Menschen dann friedlich miteinander leben. Er vergleicht dieses Zusammenspiel der Menschen mit den Organen in unserem Körper, die auch ohne Gesetze miteinander harmonieren würden. Krankheiten, wie Krebs, die den Körper außer Kontrolle bringen, werden in diesen Utopien nicht bedacht.

Um ritualefrei ‘spielen’ zu können, müssen die Menschen laut Meese durch das Tal der Lächerlichkeit gehen. Die „Diktatur der Kunst“ erfordere eine Infantilisierung. Meeses Kunst wird deshalb häufig von der Öffentlichkeit auch als ‘kindisch’ und pubertär kritisiert.⁶⁴⁶

Durch diesen spielerischen Umgang sei Kunst laut Meese die totale Freiheit. Kunst wird heute allein durch den subjektiven schöpferischen Prozess gekennzeichnet. Deshalb kann sie auch mit individueller Freiheit gleichgesetzt werden. Denn Freiheit bedeutet, die individuelle Möglichkeit zu haben, ohne Zwang zwischen Handlungsalternativen auswählen und entscheiden zu können. Unter der „Diktatur der Kunst“ würde es aber genau diese individuelle Freiheit des Menschen, die zwingender Bestandteil der Würde jedes einzelnen Menschen und damit wesentliche Grundlage der Menschenrechte ist, nicht mehr geben. Und diese sind wiederum Teil der europäischen Kultur und Rechtsordnung, wie sie seit der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika 1776 in den westlichen Verfassungen festgehalten wird. In Meeses Vorstellungswelt wäre die Kunst zwar frei, der einzelne Mensch darf aber nicht mehr frei nach seinen Wünschen handeln. Meese ist sich dieser Konsequenz, die aus seiner Auffassung resultiert, offensichtlich nicht bewusst.

⁶⁴⁵ Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008 (Anhang S. 321).

⁶⁴⁶ Vgl. Ullrich 2009: Wolfgang Ullrich, Der Tyrann als Muttersöhnchen, in: *Kunstzeitung*, Nr. 149, hrsg. v. Gabriele Lindinger/Karlheinz Schmid, Januar 2009, S. 10.

Meese vertritt diese Gesellschaftsutopie mit einem vehementen, fast prophetischen Anspruch. Er sieht sich zwar nicht als Berufener, will diese Utopien aber dennoch vorantreiben. Daher stellt sich die Frage, ob die Kunst für Meese die Funktion einer Ersatzreligion bzw. Quasireligion einnimmt. Die Kunst ersetze, was ehemals Lehren und Riten religiöser Systeme und Institutionen leisten wollten, das heißt Antworten auf Sinnfragen des Lebens, die Bereitstellung und Vermittlung von Werten und eine grundlegenden Welterperspektive zu geben. Bei Meese ist die Kunst zu einer übergeordneten Dimension geworden, die er selbst als Künstler nicht beeinflussen könne. Sie ist Anfang und Ende von Allem. Damit ist laut Meese auch jede Religion Kunst. Kunst sei jedoch keine Religion.⁶⁴⁷ Diese Schlussfolgerung ist konsequent, da sonst auch seine eigenen künstlerischen Utopien, wie die traditionellen Religionen, in seinem System reine Projektion wären. Sein fester Glaube an die „Diktatur der Kunst“ und die Tatsache, dass diese Utopien nicht nur in seine Malerei und besonders in seine Kreuzigungsbilder einfließen, sondern auch sein gesamtes Schaffen beeinflussen, bedeuten in der Konsequenz, dass Kunst für ihn die Funktion einer Ersatzreligion übernimmt.

Neben Meese verwenden auch weitere Künstler das Kreuzigungsmotiv in der zeitgenössischen Kunst. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts ist ein Aufleben religiöser Symbole in der Kunst zu beobachten. Meese wird im Zuge dieser Rückkehr zur Spiritualität, zur Esoterik und zum Okkultismus in der Kunst gesehen. Dieser Trend macht sich zuerst Mitte der 90er-Jahre in der Unterhaltungsindustrie, in der nach Gegenwelten gesucht wird, bemerkbar. In amerikanischen Fernsehserien, wie „Ghost Whisperer“, „Charmed“, „Dark Angles“, in der Death/Black Metall Musik und in Videospielen, wie Nintendos „The Legend of Zelda“ oder „World of Warcraft“ werden dunkle Schattenreiche beschworen. Magie- und Okkultliteratur, wie Johanna K. Rowlings „Harry Potter“ oder Dan Browns ‘Mystery-Serien’, feiern Millionenauflagen.⁶⁴⁸ Dieses Interesse geht laut Veit Loers auf Traditionen der New-Age-Bewegung der 60er- und 70er-Jahre zurück. Zauberei, Magie und ein unstillbares Bedürfnis nach Gläubigkeit werden in einer ‘postsäkularen’ Gesellschaft immer populärer.⁶⁴⁹

In der bildenden Kunst ist das Zentrum dieser Strömung laut Veit Loers die Stadt Berlin, was daran liege, dass sich hier die geografischen Linien zwischen deutscher Mystik, angelsächsischem Spiritismus, skandinavischer Dämonologie und polnischem Aberglauben

⁶⁴⁷ Vgl. Hermann Vaske's Interview mit Jonathan Meese, URL: <http://de.youtube.com/watch?v=3GZL1ZdWGTU> (15. Nov. 2008).

⁶⁴⁸ Vgl. Loers 2008b: Veit Loers, Cthulhus Ruf, in: *Psychonauten. Kunst in Ekstase*, Jahresring 55. Jahrbuch für moderne Kunst, hrsg. v. Veit Loers, Köln 2008, S. 12.

⁶⁴⁹ Vgl. Smolik 2008: Noemi Smolik, Mit Okkultem zur Subversion, in: *Psychonauten. Kunst in Ekstase*, Jahresring 55. Jahrbuch für moderne Kunst, hrsg. v. Veit Loers, Köln 2008, S. 61.

kreuzen.⁶⁵⁰ Neben Meese sind vor allem Andreas Hofer und Thomas Zipp Repräsentanten dieser Bewegung.⁶⁵¹

Das wachsende Interesse an diesen Themen belegen auch zahllose Ausstellungen, wie „Spuren des Heiligen“ 2008 im Centre Pompidou und im Haus der Kunst München und „Holy Inspiration“ 2009 im Stedelijk Museum Amsterdam.⁶⁵²

Für die Wiederkehr des Religiösen gibt es mehrere Erklärungen. Die Religionen haben sich wieder zurück aus der privaten Sphäre des persönlichen Glaubens heraus in die öffentliche Sphäre der visuellen Kommunikation und damit ins öffentliche Bewusstsein bewegt. Sie bieten sich daher für die Auseinandersetzung in der Bildenden Kunst besonders an. Ein weiterer Grund wird im Fehlen einer offiziellen religiösen Kunst gesehen.⁶⁵³ Zudem ist unsere Wohlstandsgesellschaft materiell saturiert und verschiebt sich in Richtung ‘Wohlfühlgesellschaft’, in der nach Bewusstseinsweiterung gesucht wird.⁶⁵⁴ Dieses Wiederaufleben des Religiösen steht jedoch in keinem Verhältnis zu dem viel stärkeren Mitgliederschwund der evangelischen und katholischen Kirche. Meeses Auseinandersetzung mit der Kreuzigung nimmt im Zuge dieser gesellschaftlichen Entwicklung somit durchaus eine besondere Stellung ein.

⁶⁵⁰ Vgl. Loers 2008a: Veit Loers, Die Rückkehr der Dämonen. Esoterik, Okkultismus und Spiritualität haben ihre Schlupfwinkel verlassen und beseelen die Kunstwelt. Studien zu einem kulturellen Stimmungswandel, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, Juli/August 2008, Berlin 2008, S. 74.

⁶⁵¹ Die zweite Hälfte der 90er-Jahre wird nach den „Jungen Wilden“ erneut von einer Generation geprägt, die sich mit Malerei beschäftigen, wie Andre Butzer, Daniel Richter, Helena Huneke, Birgit Megerel, Amrкус Sleg. Diese setzen sich jedoch selten mit religiösen Themen auseinander.

⁶⁵² Weitere Ausstellungen sind: „Back to Black – die Farbe Schwarz in der aktuellen Malerei“ 2007 in der Kestnergesellschaft Hannover sowie „Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel“ 2007 im Von der Heydt Museum Wuppertal oder „Medium Religion“ 2008 im ZKM Karlsruhe.

⁶⁵³ Vgl. Loers 2008b, S. 57

⁶⁵⁴ Vgl. Pollack 2007: Detlef Pollack, Religion und Moderne. Zur Gegenwart der Säkularisierung in Europa, in: *Religion und Gesellschaft. Europa im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Graf und Klaus Große Kracht, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 100.

Abschließende Bewertung

Die Kreuzigung Christi ist bis zur Aufklärung eine der häufigsten und bedeutendsten Darstellungen in der Malerei. Dies liegt daran, dass die Kirche bis in die Neuzeit wichtigster Auftraggeber der Künstler und die Kreuzigung das zentrale Thema der christlichen Theologie ist. Das Kreuzigungsmotiv symbolisiert die Opferung Christi zur Tilgung der Sünden und damit verbunden die Hoffnung auf die Erlösung der Menschen. Trotz kirchlicher Vorgaben und der Beschreibung der Kreuzigung im Johannes-Evangelium als Grundlage der Darstellungen gibt es keinen verbindlichen Typus der Kreuzigung. Über die Jahrhunderte werden die Abbildungen dem vorherrschenden Zeitgeschmack angepasst. Die Funktion als Andachtsbild und die Veranschaulichung des historischen Ereignisses der Kreuzigung Christi sowie bestimmte Merkmale und Schemata bleiben jedoch über die Zeit erhalten.

Mit dem seit der Aufklärung einsetzenden Säkularisierungsprozess verliert das institutionell organisierte Christentum erheblich an gesellschaftlichem Gewicht. Damit einher geht eine zunehmende Loslösung der christlichen Symbolwelt von ihrer religiösen Bedeutung. Die Kirche büßt ihren Einfluss als wichtigster Auftraggeber der Künstler ein. Die Kreuzigung Christi ist hierfür das bedeutendste Beispiel, da sie das zentrale Symbol des Christentums ist. Die künstlerische Subjektivität seit Ende des 19. Jahrhunderts führt zu einer deutlichen Abweichung von der traditionell christlichen Ikonographie und zunehmend auch zu einer inhaltlichen Loslösung von der christlichen Botschaft der Erlösung der Menschen durch Christi Tod. Die Künstler stellen mit dem Kreuzigungsmotiv gesellschaftliche, politische und religiöse Konventionen in Frage. Häufig sind die Abbildungen wie auf mittelalterlichen Darstellungen in Deutschland abschreckend und thematisieren die Passion. Der Gekreuzigte wird beispielsweise im Zusammenhang mit den Schrecken des Ersten Weltkrieges oder mit persönlichen Schicksalsschlägen als exemplarische Figur des menschlichen Leidens verwendet. Dennoch bleiben die Künstler der Klassischen Moderne zum Großteil in der christlichen Tradition verwurzelt. Sie übernehmen meist den klassischen Aufbau einer Kreuzigungsszene und überführen die Darstellung in einen profanen Kontext. Hier entstehen deshalb häufig noch Kreuzigungsszenen mit Maria, Johannes und den Soldaten.

Während des Dritten Reiches wird das Kreuzigungsmotiv im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie missbraucht, indem mit ihm gegen die Juden gehetzt wird.

Nach dem Zweiten Weltkrieg im Zuge eines zunehmenden materiellen Wohlstands und durch den Prozess der Säkularisierung verlieren die christlichen Kirchen in Westdeutschland weiter an Bedeutung. Die wachsende außerkirchliche Religiosität kann den Verlust an Mitgliedern der christlichen Kirchen nicht kompensieren.

Auch in der DDR büßen Religion und Kirche an Einfluss ein. Die Staatsideologie der DDR, der Marxismus-Leninismus, fordert ein Verschwinden von Religion auf dem Weg zum Kommunismus. Die christlichen Kirchen geraten dadurch erheblich unter den Druck des Staates.

Auch nach der Wiedervereinigung hat der Prozess der Entkirchlichung weiter zugenommen. Insgesamt ist das Religiositätsniveau in den letzten 40 Jahren deutlich abgesunken.⁶⁵⁵ Aversionen bekennender Atheisten gegen das christliche Kreuz führten in Deutschland beispielsweise zu einem Prozess durch mehrere Instanzen um die Aufhängung von Kreuzen in Schulräumen, der 1995 durch das Kruzifix-Urteil des Bundesverfassungsgerichts abgeschlossen wurde. Folge davon ist der weitere Rückgang von Kreuzen und Kruzifixen in öffentlichen Räumen.

Die Abnahme christlicher Religiosität wird begleitet von einer wachsenden Pluralisierung, das heißt einer zunehmenden Vielfalt an Konfessionen, bei gleichzeitiger Individualisierung des Religiösen. Damit einher geht seit den 90er-Jahren eine Rückkehr des Religiösen. Diese ist vielgestaltig und beinhaltet neuartige Formen der Religiosität. Spätestens mit dem 11. September 2001 ist sichtbar geworden, dass auch in der vermeintlich säkularisierten westlichen Welt andere Religionen an Bedeutung gewinnen. Verstärkt treten fundamentalistische Bewegungen, politisierte Religionen, in Erscheinung. Religionen treten seither intensiv in den öffentlichen Diskurs und werden in unserer Medien dominierten Welt zunehmend sichtbar. Die religiösen Bekenntnisse in Deutschland nehmen teilweise geradezu groteske Formen an. Im Jahr 2009 fuhr beispielsweise ein Reisebus mit Religionsgegnern quer durch Deutschland. Die „Atheismus Buskampagne“, die zur Gottlosigkeit bekehren sollte, wurde verfolgt von einem Reisebus mit Christen, die dagegen zum Glauben aufriefen.⁶⁵⁶

⁶⁵⁵ Vgl. Pollack, Detlef (2007): Religion und Moderne. Zur Gegenwart der Säkularisierung in Europa, in: *Religion und Gesellschaft. Europa im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Graf und Klaus Große Kracht, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 99.

⁶⁵⁶ Vgl. Meinhof 2009: Renate Meinhof, Wenn Gottlose auf Touren kommen, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 132, 12. Juni 2009, S. 3.

Trotz des abnehmenden gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Einflusses der Evangelischen und Katholischen Kirche in Deutschland ist der Stellenwert der Kreuzigung Christi in der nicht-kirchlichen Kunst bis heute hoch. Die christliche Ikonographie ist damit nicht mehr unmittelbar an die Entwicklung der kirchlichen Kunst gebunden. Bis ins 19. Jahrhundert ist die Bildauffassung noch klar definiert. Ein Bild bedarf eines Bedeutungszusammenhangs in Form kollektiver Mythen oder allgemein bekannter historischer Ereignisse, um verstanden zu werden. Dieser Bedeutungszusammenhang geht durch die Profanisierung verloren. Die Kreuzigungsdarstellungen haben weder eine christlich-religiöse Botschaft noch eine kultische Funktion. Sie sind vollkommen säkularisiert. Das Bedürfnis der Künstler, sich mit dem säkularisierten Symbol auseinanderzusetzen, ist auch nach 1945 vorhanden. Das Kreuzigungsmotiv wird in unterschiedlichen künstlerischen Strömungen und Gruppierungen aufgegriffen. Die Beschäftigung beschränkt sich nicht nur auf Künstler in Westdeutschland, sondern das Kreuzigungsmotiv tritt auch in der DDR-Kunst in Erscheinung. In Westdeutschland nimmt das Interesse an der Kreuzigungsthematik in der Kunst mit Beginn der wiedereinsetzenden figurativen Malerei in den 60er-Jahren mit Künstler wie Markus Lüpertz, Eugen Schönebeck und Georg Baselitz zu. In der DDR erhält das Motiv durch die veränderte Einstellung zu Kunst und Kirche bzw. Religion ab den 70er-Jahren eine neue Verbreitung.

Mit dem Kreuzigungsmotiv setzt sich folglich eine große Anzahl an Künstlern auseinander. Die Kreuzigungsbilder entstehen dabei aus eigenem Antrieb, das heißt ohne kirchlichen Auftrag. Sie sind noch unterschiedlicher als zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es gibt figurative und ungegenständliche Darstellungen. Die Kreuzigungsdarstellungen sind subjektiver und lösen sich vom christlichen Gedankengut und der Ikonographie. Einige Bilder werden zum Teil allein aufgrund des Schöpfungsakts als religiös definiert. Der Gekreuzigte ist auf vielen Bildern kein Mensch mehr, sondern ein Tier, ein Wesen oder nur ein „Ding“. In der zeitgenössischen Kunst gibt es keinen verbindlichen Wertekanon mehr. Die Kreuzigungsdarstellungen reichen von ironischen oder gesellschaftspolitischen Anspielungen bei Kippenberger oder Angermann, obszönen Bildern bei Meese, über meditativ-spirituelle Darstellungen bei Ebersbach bis zu rein ästhetischen Abbildungen. Das Kreuzigungsmotiv kann auch weiterhin allein als formales Gerüst dienen. Falls der Gekreuzigte eine symbolische Bedeutung besitzt, ist sie auf subjektives Sehen und die Ergriffenheit des Einzelnen zurückzuführen. Die eigenen Emotionen und die eigene Gedankenwelt treten bei fast allen Künstlern in den Vordergrund. Sogar das eigene Weltbild kann, wie bei Meese, in

ein Kreuzigungsszenario mit eingebettet sein. Nach 1945 beschränkt sich die Auseinandersetzung meist auf das Kruzifix. Die historische Kreuzigung, das heißt die Veranschaulichung des Kreuzigungsgeschehens auf dem Golgatha-Hügel, findet kaum Beachtung. Häufig wird allein durch den Titel auf die Kreuzigung verwiesen.

Ein wesentliches Thema bei der Auseinandersetzung mit der Kreuzigung Christi ist das Leiden. Das Kreuzigungsmotiv wird in diesem Zusammenhang entweder politisiert oder individualisiert. Im Zuge der Politisierung wird der Gekreuzigte nach dem Zweiten Weltkrieg zum Antikriegssymbol. Die Verwendung des Kreuzigungsmotivs als Leidenssymbol ist nach 1945 nicht neu. Bereits auf mittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen steht vor allem im deutschsprachigen Raum die Passion im Vordergrund, die zu grausamen beinahe abschreckenden Abbildungen führt. Hier dient die Leiddarstellung der Identifikation des Gläubigen mit Christus, um sein eigenes Leid zu relativieren wie beim Isenheimer Altar von Grünewald. Im Expressionismus wird diese Intention dann verstärkt aufgegriffen. Nach 1945 wird die Darstellung von Leid in Verbindung mit dem Kreuzigungsmotiv im Sinne von unnötigem grausamem Leiden, von Folter und Gewalt verwendet und dient so als Mahnmal gegen den Krieg.

Eine weitere Form der Politisierung ist die Verbindung des Kreuzigungsmotivs mit der Kritik an der Gesellschaft, das heißt der Veranschaulichung von sozialem Leid.

Viele Künstler sehen die Kreuzigung Christi auch als zentrales Symbol, um ihre persönlichen Kriegserlebnisse, Schicksalsschläge und Krankheiten zu verarbeiten. In ihrer künstlerischen Arbeit identifizieren sie sich mit dem leidenden Christus als Opfer für die und in der Gesellschaft. Das Kreuzigungsmotiv wird zum Ausdruck der individuellen Lebenssituation.

Ein weiteres Bedeutungsfeld entsteht durch den Missbrauch der Kreuzigungsdarstellung für ideologische Zwecke in totalitären Regimen.

Mit dem Bedeutungsverlust der christlichen Kirchen in den letzten Jahrzehnten gewinnt ein neuer Ansatz zur Verwendung der Kreuzigung in der Malerei an Bedeutung. Einige Künstler interessieren sich für die Thematik wegen ihres kunsthistorischen Wertes und ihrer Tradition. Sie sehen die Kreuzigung als Kulturgut und wirken damit dem Rückgang an christlichen Werken entgegen.

Des Weiteren spielt die Provokation des Betrachters durch die Verwendung des Kreuzigungsmotivs in Verbindung mit weltlichen Themen mit Beginn des 20. Jahrhunderts

und verstärkt nach 1945 eine wichtige Rolle. Die provokantesten Beispiele werden bislang außerhalb Deutschlands gefertigt. Andres Serrano hängte beispielsweise 1989 ein Kruzifix aus Holz und Plastik in ein Glas seines eigenen Urins, den er wochenlang gesammelt hatte, und fotografierte das Ergebnis.⁶⁵⁷

Die Verbindung der Kreuzigung mit Hohn und Spott, die für einen christlichen Betrachter provozierend wirkt, ist bereits sehr alt. Bereits das erste Kruzifix in der Kunstgeschichte zeigt den Gekreuzigten mit einem Eselskopf. Dieses Spottkruzifix entstand im ersten Drittel des 3. Jahrhunderts als Ritzzeichnung auf einer steinernen Hauswand in Rom.

Außerdem kann das Kreuzigungsmotiv mit weltlichen Themen und Problemen verbunden werden mit dem Ziel, diese dem Betrachter verständlich und einprägsam zu vermitteln. Dieses Vorgehen wird bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von vielen Künstlern verwendet. Eine Steigerung erfährt der Prozess in einer vollkommenen Reduktion der Thematik. Das Kreuzigungsmotiv wird ohne jeglichen religiösen Bezug benutzt und damit banalisiert. Es wird damit vergleichbar einer Marke, nicht nur im Sinne einer Markierung, sondern auch aus wirtschaftlicher Perspektive. Die Künstler sind sich bewusst, dass das Kreuzigungsmotiv wie eine Marke funktioniert, dass heißt dass der Konsument durch die hohe Widererkennbarkeit mit ihr Assoziationen verknüpfen kann. Aufgrund des Alleinstellungsmerkmals dieses grausamen und kulturell sowie geschichtlich aufgeladenen Symbols können sich die Künstler der Aufmerksamkeit des Betrachters sicher sein. Es scheint daher, dass in unserer reizüberfluteten, Medien bestimmten Welt das Kreuzigungssymbol zu einer 'Allerweltsmarke' wird.

Die ausgewählten Fallbeispiele, Markus Lüpertz, Bernhard Heisig, Martin Kippenberger und Jonathan Meese stehen stellvertretend für die unterschiedlichen Gründe, Motivationen und Absichten, sich mit der Kreuzigungsthematik zu beschäftigen. Die Untersuchungen haben gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit dem Kreuzigungsmotiv weniger quantitativ als qualitativ von Bedeutung für das Werk des jeweiligen Künstlers ist.

Lüpertz misst der Kreuzigung eine wichtige Bedeutung in seinem Werk bei. Die Auseinandersetzung beginnt bereits im Frühwerk und wird dann wieder vermehrt in den 80er-Jahren aufgegriffen. Lüpertz schuf bislang 17 Gemälde mit dem Kreuzigungsmotiv. In der katholischen Tradition verwurzelt hat der Künstler dennoch eine eigene Glaubensdefinition.

⁶⁵⁷ Der Titel des Werks ist „Piss Christ“. Es gehört zur Serie der „body fluids“.

Er glaubt weniger an die Erlösung durch Christus als an eine Selbsterlösung. Den Künstler sieht er als Schöpfer, wodurch seine Kunst eine göttliche Funktion erhält. Trotz dieser Nähe zu Glaube und Religion sind seine Kreuzigungsbilder völlig losgelöst von ikonographischen Vorgaben. Der Gekreuzigte ist für Lüpertz nicht zwingend Jesus. Allein der Bildtitel kann auf die Kreuzigung verweisen. Damit verwendet der Künstler das Kreuzigungsmotiv als allgemein bekanntes Symbol, um eine bestimmte 'Atmosphäre' im Bild zu schaffen. Gleichzeitig ist die Kreuzigung für ihn ein Symbol gegen den Glaubensverlust und die Kulturlosigkeit in unserer Gesellschaft.

Heisigs Beschäftigung mit der Kreuzigung beginnt bereits in den 50er-Jahren und reicht bis heute. Mit 28 Gemälden stellt das Kruzifix ein Leitmotiv in seinem Schaffen dar. Auch Heisig verwendet den Gekreuzigten als allgemein verständliches Zeichen. Jedoch hat Heisig keinen Bezug zur christlichen Religion oder der Kirche. Bei ihm ist die Verwendung vielmehr politisch motiviert, weshalb er sich auch auf das Kruzifix als zentralen Teil der Kreuzigungsdarstellung konzentriert. Vom Sinnbild des Leidens, als Antikriegssymbol, wird der Gekreuzigte zum Symbol des Widerstands gegen Manipulation und Machtmissbrauch. Hintergrund dieser übergeordneten Themen ist eine stark autobiographische Beschäftigung ausgelöst durch die Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg und sein ideologisches Bekenntnis zur Staatsform der DDR.

Auch bei Kippenberger wird durch die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod, also einem persönlichen Ereignis, die Kreuzigung aufgegriffen. Der Künstler beschäftigt sich deshalb auch nur zwischen 1988 und 1995, also bis kurz vor seinem Ableben, mit dem Kruzifix. Es entstehen in dieser Zeit 14 Gemälde. Trotz christlicher Erziehung und beständiger Mitgliedschaft in der Evangelischen Kirche ist er kein bekennender Christ, sondern sieht seine Aufgabe vielmehr als Moralist. Damit einher geht sein Selbstverständnis als auserwählter Künstler im Sinne des verkannten Genies. Kippenberger sieht sich somit in einer Opferrolle für die Gesellschaft, wodurch ein Vergleich mit dem gekreuzigten Christus möglich wird. Als Platzhalter für sich bzw. für Christus hängt der Künstler auf einigen Darstellungen einen Frosch ans Kreuz. Durch diese Profanisierung und Banalisierung erreicht er nicht nur eine große Aufmerksamkeit, sondern provoziert auch den Betrachter, sich mit der Kreuzigungsthematik auseinanderzusetzen und Stellung zu beziehen.

In Meeses Werk bildet die Kreuzigung auch eines der Leitmotive. Seit der Jahrtausendwende sind 33 Gemälde entstanden, auf denen die Kreuzigung oder das Kruzifix abgebildet sind. Wie Lüpertz verwendet er beide Darstellungsformen. Trotz christlich-protestantischer Prägung wehrt sich Meese gegen jede Form von Religion, die er als Bevormundung empfindet. Das Kreuzigungsmotiv soll deshalb losgelöst von tradierten Bedeutungen in seinem Werk wirken. Die Kreuzigung wird wertungsfrei im Sinne eines banalen 'Spielzeuges' verwendet. Der Gekreuzigte stellt demnach nicht Christus dar, sondern meist ein Phantasiewesen. Die Bilder sind von Gewalt und Folter gekennzeichnet und sind damit unter den vier Fallbeispielen am ehesten noch mit Heisigs Kriegsbildern vergleichbar. Auch Meeses Kreuzigungsbilder sind ideologisch aufgeladen, indem der Künstler seine Utopie, die Diktatur der Kunst, darin veranschaulicht.

Trotz der verschiedenen Bedeutungen, die das Kreuzigungsmotiv nach 1945 in der Malerei in Deutschland hat, behält es seine Funktion als traditionell wichtiges Sujet. Die Malerei ist das traditionelle künstlerische Medium und die älteste Form, mit derer die Kreuzigung Christi dargestellt wird.⁶⁵⁸ Figurative Malerei wird nach dem Zweiten Weltkrieg von abstrakter Kunst sowie neuen künstlerischen Ausdrucksformen verdrängt. Die Künstler nach 1945, die sich der figurativen Malerei bedienen, machen dies somit ganz bewusst im Sinne eines Traditionalismus und Konservatismus. Sie führen gewissermaßen die christliche Ikonographie losgelöst von christlichen Vorstellungen und kirchlichen Vorgaben fort, auch wenn sie die Kreuzigungsthematik mit anderen Inhalten füllen. Eine Innovation der Kreuzigungsdarstellung ist folglich allein durch das Medium der Malerei beschränkt.

Das Kreuzigungsmotiv wird häufiger in der Malerei als in der Grafik aufgegriffen und meist in großformatigen Bildern dargestellt. Die Darstellung der Kreuzigung bleibt damit auch das typische 'Museumsstück', mit dem sich die Künstler an der Kunstgeschichte messen wollen. Bemerkenswert ist dabei, dass vor allem das Kreuzigungsmotiv in der autonomen Kunst eine Fortführung erfährt. Andere christliche Motive werden deutlich seltener aufgegriffen.

Die Kunst nach 1945 wird neben den klassischen Gattungen, Malerei und Skulptur, zunehmend auch durch Fotografie, Video, Performance, Aktionen und Installationen geprägt.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ Neben skulpturalen Werken wie in Kap. 2.2 dargestellt.

⁶⁵⁹ Im Anhang der vorliegenden Arbeit befindet sich hierzu ein Verzeichnis weiterer Kreuzigungsdarstellungen in der Kunst.

Der Malerei am nächsten steht unter den neuen künstlerischen Ausdrucksformen sicherlich das Graffiti. Als Phänomene sind Graffiti seit langem bekannt, was die Eselköpfige Ritzzeichnung eines Gekreuzigten in Rom Anfang des 3. Jahrhunderts belegt. Der derzeit bekannteste „writer“ namens Banksy verbindet 2007 in „We don’t need any more heroes, we just need someone to take out the recycling“ den gekreuzigten Christus mit unserer Konsum- und „Wegwerfgesellschaft“.

Die Bildhauerei hat gleichermaßen wie die Malerei eine lange Tradition der Darstellung der Kreuzigung Christi. Der Übergang von dreidimensionalen Arbeiten zu raumfüllenden Installationen, in die das Kreuzigungsmotiv eingebettet ist, ist wie bei Robert Gober fließend. Eine Weiterführung von Skulptur und Plastik wird in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Form von Multiples, die – wie die Serie „Fred the Frog“ von Martin Kippenberger – spielerisch die Vorstellungen vom künstlerische Unikat unterlaufen.

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigen sich Fotografen mit der Kreuzigungsthematik, da die Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst ein essenzieller Bestandteil der Fotografie ist und damit auch christliche Themen aufgegriffen werden. Es folgen eine Annäherung an und ein Rückgriff auf die Tradition mit einer neuen Technik. Beispiele in Deutschland sind H. Korffs Fotografien der Passionsspiele „Ohne Titel“ in Oberammergau 1890. Viele Fotografien stammen aus Frankreich wie Eugène Durieu „Kreuzigungsstudie“ 1853-56 und Gaudenzio Marconi „Ohne Titel“ ca. 1870. Fred Holland Days Kreuzigungsdarstellung „Ohne Titel“ von 1898 ist außergewöhnlich brutal. Der Künstler fastete bis er völlig ausgezehrt und abgemagert war, hängte sich dann an ein Kreuz und fotografierte diese Szene.

In Deutschland ist die Auseinandersetzung mit dem Kreuzigungsmotiv in der Fotografie nach 1945 selten. Weder Bernd und Hilla Becher noch deren Schüler, Andreas Gursky, Thomas Struth, Candida Höfer, oder Wolfgang Tillmans beschäftigen sich mit der Kreuzigung. Ein Sonderfall ist Valie Export, die sich zeichnerisch, fotografisch und aktionistisch mit der Darstellung von Körperhaltungen als Ausdruck innerer Zustände beschäftigt. Bei diesen „Körperfigurationen“ entstehen Werke wie „Verkreuzigung“ 1972 und „Dreieck – Kreuz“ 1982, die in ihrer Komposition an Kreuzigungsdarstellungen erinnern. Auch Jürgen Klauke thematisiert in seinen Fotografien den Körper. In diesen Selbstinszenierungen steht der Körper als Lustobjekt im Vordergrund. Eine Kreuzigung stellt er jedoch nicht dar. Im

Zusammenhang mit der Fortführbarkeit des Mediums Malerei bei der Abbildung religiöser Themen entstehen Kippenbergers' Fotografien von Gemälden mit Kruzifixdarstellungen.

Bei vielen deutschen Fotografen, wie Barbara Klemm, Herlinde Koebl oder Gabriele und Helmut Nothelfer stehen als Bildjournalisten das Festhalten und Dokumentieren eines Augenblicks sowie realer Personen im Vordergrund ihres Schaffens. Dabei täuscht die Fotografie vor, ein realistisches Abbild der Wirklichkeit zu sein, was sie bei journalistischen Arbeiten zumindest in Hinsicht auf den Bildgegenstand auch sein kann. Die Darstellung des Kreuzigungsmotivs in der Fotografie ist dagegen stets eine Inszenierung. Der Gekreuzigte erleidet – außer bei der fotografischen Dokumentation von Selbstverletzungen in der Performance Kunst – keine Schmerzen und steht nicht unmittelbar vor seinem Tod. Die Darstellung geht wie in der Malerei auf die „Erfindung“ des Künstlers zurück. Dennoch wirken Kreuzigungsdarstellungen in der Fotografie unmittelbar, da sie viel näher an der sinnlich erfahrbaren Realität zu sein scheinen. Die Aura der Wahrhaftigkeit steht im Gegensatz zur Künstlichkeit der Abbildung.

Auch in der Fotografie verbinden die Künstler die Kreuzigungsthematik nach 1945 mit verschiedenen Themen, was besonders in den USA seit den 80er-Jahren zu beobachten ist. In den Werken von Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Within und Andres Serrano wird das Leiden Christi aufgrund des nackten Christuskörper zum Teil sexuell kodiert. Sozialkritische Themen, wie Homosexualität, Krankheiten wie HIV, gesellschaftliche Missstände und Konsumphänomene, werden aufgegriffen. Ein frühes Beispiel ist Les Krims „The Static Electric Effect ob Minnie Mouse on Mickey Mouse Ballons“ von 1969.

Im Medium Film lässt sich erstmals Anfang des 20. Jahrhunderts ein deutliches Interesse feststellen. Es entstehen erste bildkünstlerische Experimenten. Künstlerische Filme und die kommerzielle Filmarbeit sind dabei nicht unabhängig voneinander zu sehen. Erste Stummfilme, die die Passion Christi behandeln entstehen in dieser Zeit, wie „From the Manger to the Cross“ 1913 und „Christus“ 1917, „Intolerance“ von D.W. Griffith 1916, „King of Kings“ 1927 von Cecil B. de Mille. In den 60er-Jahren erreichen diese Bibelfilme ihren Höhepunkt. Spielfilme und Epen werden produziert. Der letzte große Kinofilm zum Thema der Passion Christi entsteht 2003 unter der Regie von Mel Gibson. In einigen Filmen wird eine Verbindung zwischen Jesus und der Gegenwart hergestellt. Sie implizieren, dass es auch heute Menschen gibt, die als Erlösergestalt das göttliche Drama von Rettung und Tod vermitteln. Auch in Musicals, „Jesus Christ Superstar“ von 1971 und „Godspell“ von 1973, wird die Leidensgeschichte Christi thematisiert.

Videokunst gewinnt 1963 Bedeutung mit dem Koreaner Nam June Paik und dann ab 1968 in Deutschland mit den Künstlern Valie Export, Peter Weibel, Birgit und Wilhelm Hein. Die Auseinandersetzung mit der Kreuzigung Christi als traditionelles Thema findet noch wenig Beachtung, obwohl das elektronische Bild an sich heute eine große Verbreitung in der Kunst gefunden hat. Bemerkenswert ist der Videofilm „Fremdverstümmelung“ aus dem Jahr 2007 von Christoph Schlingensief. Er endet mit einer Kreuzigungsszene eines kleinwüchsigen Mannes. Schlingensief verbindet, wie in vielen seiner Arbeiten, in diesem Werk aus Schwarzweiß-Film-Sequenzen und Textpassagen Elemente aus der Theaterwelt mit politischen Anspielungen und christlichem Gedankengut.

Kunsthistorisch ist Performance als Aktionskunst einzuordnen, in der der Körper als Medium eingesetzt wird. Die Anfänge der Performance Kunst gehen zurück auf den Futurismus und Dadaismus. Mit dem Action Painting von Jackson Pollock tritt nach dem Zweiten Weltkrieg das Primat des Handelns erneut in den Blickwinkel der Kunst und spielt vor allem in den USA schnell eine wichtige Rolle. Auf dem Weg vom Objekt zum Körper sind des Weiteren die japanische Künstler-Gruppe Gutai und Carolee Schneemann, eine der ersten Aktionskünstlerinnen, bedeutend. Auch Happening und Fluxus gelten als Grundlage für die spätere Entwicklung der Performance Kunst. Die Body Art als Teil der Performance Kunst verfolgt den Anspruch auf Unmittelbarkeit der eigenen körperlichen Erfahrung. Durch schockierende Handlungen, ein Mehr an Authentizität, verfolgen die Künstler das Ziel, bewusstseinsbildend auf ihr Publikum zu wirken. Die teils als Performance einmalig vor Publikum aufgeführten, teils isoliert im Atelier vollzogenen Handlungen verfügen in vielen Fällen über eine hohe symbolische Aufladung. Die Kreuzigung als Aktion thematisiert die Passion und hat in der Performance Kunst in Passionsspielen und Osterprozessionen eine Analogie, wobei hier die Demonstration der christlichen Lehre für die Gläubigen im Vordergrund steht, die durch das Nachempfinden der Passion identitätsstiftend und gemeinschaftsbildend wirkt. In der christlichen Religion gilt die Selbstverletzung bei Geißlerprozessionen der Buße oder Reinigung. Ziel ist das Einswerden mit dem gekreuzigten Christus durch eine Form des geteilten Leidens, die anschließend zur Verwandlung führt. In der Performance Kunst kann der Weg über das Mitleiden zu einer Transformation von Zuschauer und Künstler führen. Wie der Performer Ron Athey stellt auch der chinesische Künstler Zhu Yu in seinen schockierenden Aktionen, wie „Eating People“ aus dem Jahr 2000, Bezüge zu seinem eigenen christlichen Glauben und seiner Erziehung her.

Am bedeutendsten unter den Aktionskünstlern in Deutschland ist Joseph Beuys, dessen Einfluss in diesem Bereich in Kap. 1.3 untersucht wurde. In mehreren Aufführungen wie „Celtic“ 1971, „Manresa“ 1966 und „Kukei, Akopee-Nein“ 1964 hat das Kreuz als Ausdruck der christlichen Substanz, als Zeichen eines heilbringenden Prinzips und der Auferstehung durch den Tod hindurch eine wichtige Funktion. Der Kreuztod Christi stellt für Beuys ein entscheidendes Ereignis dar, da durch dieses die Welt mit der christlichen Substanz gefüllt wird. Der Mensch muss und kann dann aus eigener Kraft die geschichtliche Weiterentwicklung der Erde vorantreiben. Dieses Schöpferische im Menschen ist dessen göttliches Element.

In der Kunst der DDR setzt sich eine Gruppe bestehend aus Else Gabriel, Micha Brendel, Rainer Größ und Volker Lewandowsky, mit dem Körper als Opfer auseinander. Die Künstler arbeiten mit Tierkadavern, abgeschnittenen Extremitäten, Mengen von Blut und bedrohen in einzelnen Aktionen ihre nackten Körper mit chirurgischen Instrumenten.

In der zeitgenössischen Kunst bezieht beispielsweise Jonathan Meese Kreuze und Kruzifixe in seine Performances mit ein.

Auch die Wiener Aktionisten, eine Gruppe Wiener Künstler in den 60er- und 70er-Jahren, benutzen den menschlichen Körper als Ausdrucksmittel in ihrer Kunst. Sie greifen die Ideen der amerikanischen Happening- und Fluxus-Kunst auf und setzen sie auf äußerst provokante Weise um. Unter ihnen beschäftigt sich besonders Hermann Nitsch in Auseinandersetzung mit dem Katholizismus in Österreich in den verschiedenen Aktionen seines „Orgien Mysterien Theater“ wie der „7. Aktion 1965“ und „50. Aktion 1975“ mit der Kreuzigungs- bzw. Opferthematik. Diese Aufführungen, die oft Tage dauern, sollen die gesamte Menschheitsgeschichte als psychisches Ereignis, als menschliche Bewusstseinsentwicklung, aufzeigen. Tiere werden geschlachtet und an Kreuze gehängt oder lebende Männer oder Frauen an Kreuze gebunden. Die Tierkörper werden stellvertretend für den menschlichen Körper verwendet. Nitsch thematisiert die Grausamkeit, bei der der Mythos der Dionysos Zerreißung im Vordergrund steht. Die Einbettung des Körpers in das Ritual von Passion, Zerstörung, Tod und Wiederauferstehung ermöglicht so Bezüge zwischen mythologischen und christlichen Elemente. Anknüpfend an Nietzsche stellt der Künstler das Opfer Dionysos Christus gegenüber. Der Erlebnischarakter, die schockierende Wirkung und die blutgetränkten Körper machen das Leiden greifbarer und unmittelbarer als andere künstlerische Medien.

Die neuen künstlerischen Ausdrucksformen, die hier kurz dargestellt wurden, stehen nicht in einer langen kunsthistorischen Tradition – dies im Gegensatz zur Malerei, die immer im Vergleich zur tradierten Ikonographie gesehen wird. Die Beispiele aus Fotografie, Video und Performance zeigen, dass die unmittelbare Seherfahrung eine deutlich intensivere Rolle spielt und damit den Betrachter aufgrund der real erscheinenden Ereignisse viel stärker in unserer reizüberfluteten Welt die Kreuzigung geradezu körperlich nachempfinden lassen. Die Darstellung von Schmerz, zum Teil in Form der Selbstverletzung, löst ein persönliches Erleben und Betroffensein aus. Sie kann damit einen anderen Zugang zur Passion Christi und zu religiösen Motiven schaffen.

Die Suche nach einem persönlichen Lebenssinn bei gleichzeitiger Pluralisierung des Religiösen hat zu einem Supermarkt der Sinnanbieter geführt. Zugleich entsteht in Deutschland, unter anderem durch die wachsende Anzahl an Muslimen, eine multireligiöse gesellschaftliche Situation. Diese hat allerdings in der Malerei in Deutschland bislang kaum Eingang gefunden. Die Verwendung von Symbolen anderer Religionen und Kulturen ist selten. Die ausgewählten Künstler, Markus Lüpertz, Bernhard Heisig, Martin Kippenberger und Jonathan Meese benutzen beispielsweise kein Motiv einer anderen Religion. Dieses geringe Interesse an anderen Religionen in der Kunst verwundert, da interreligiöse Konflikte, beispielsweise das Tragen von Kopftüchern als Zeichen eines religiösen Bekenntnisses, seit langem öffentlich diskutiert werden. Eine Ausnahme bildet Christoph Schlingensiefels Skulptur „Abendmahl“ von 2007. Der Prophet Mohammed sitzt hier unter den Jüngern Christi. Schlingensiefel lässt insgesamt neun Figuren vor vierzehn Tellern sitzen und in einen Bildschirm ‘glotzen’, auf dem eine Fledermaus mit einem Fisch kämpft.

Wie fragil die Verständigungsbasis im interreligiösen Dialog im Zusammenhang mit einer Kreuzigungsdarstellung ist, zeigt die Vergabe des Kulturpreises in Hessen. Am 5. Juli 2009 sollte der Preis für den interreligiösen Dialog an Vertreter der vier großen Religionen, Kardinal Lehmann, Peter Steinacker, Salomon Korn und Navid Kermani, verliehen werden. Die christlichen Preisträger lehnten ab, den Kulturpreis gemeinsam mit Navid Kermani anzunehmen. Der deutsch-iranische Schriftsteller Kermani hatte sich in einem Feuilleton-Artikel der Neuen Züricher Zeitung am 14. März 2009 über ein Kreuzigungsbild von Guido Reni zwar positiv geäußert, die Kreuzigungsdarstellung aber insgesamt als körperfeindlich gebrandmarkt. Erst Ende August konnten sich die vier Preisträger einigen und nahmen gemeinsam mit Kermani den Preis entgegen.

Der religiöse Pluralismus, der im Zuge der Globalisierung weiter zunehmen wird, ist in der Kunst anderer Länder bereits sichtbar. Einerseits bedienen sich Künstler christlich geprägter Länder anderer Religionen und andererseits greifen Künstler anderer Kulturen das Kreuzigungsmotiv in ihrem Werk auf. Die Auseinandersetzung mit der Kreuzigungsthematik ist somit nicht auf Deutschland beschränkt.

Ein Beispiel für den religiösen Pluralismus in der Kunst ist das Werk des amerikanischen Künstlers und Regisseurs Julian Schnabel, der als Neoexpressionist bekannt wurde. Auf dem Tellerbild „Malerei ohne Erbarmen“ von 1981 beschäftigt sich der Maler mit der Kreuzigung Christi und dem Sakrament. Auf dem Gemälde „Vita“ von 1983 malt der Künstler eine Frau, die nur mit einem roten Lendentuch bekleidet ist, an ein Kreuz. Auf dem Bild „Theory of Relativity“ von 2007 setzt sich Schnabel mit hinduistischen Gottheiten auseinander. Das Kreuzigungsmotiv wird somit, neben Motiven aus anderen Religionen, im Werk des Künstlers verwendet.

Ein weiterer Künstler, in dessen Werk unterschiedliche religiöse Motive aufgegriffen werden, ist Wim Delvoye. Der belgische Konzeptkünstler tattoowiert seit den 90er-Jahren Schweine. Die Abbildungen auf den haarigen Schweinehäuten reichen von der gekreuzigten Mickey Mouse (Sebastian, 2002) über den gekreuzigten Donald Duck (Donald Duck Crucified, 2007) bis hin zum gekreuzigten halbnackten Schneewittchen (Snow White Crucified, 2007). Neben dieser von der Kreuzigung Christi inspirierten Bildfindung schafft er Tattoos mit buddhistischen und hinduistischen Gottheiten (Shiva, 2003).⁶⁶⁰ Er entwirft auch Kirchenfenster für gotische Kapellen, auf denen Skelette abgebildet sind.

Der japanische Fotokünstler Yasumasa Morimura ist ein Künstler eines anderen Kulturkreises, der die Kreuzigung in seiner Kunst aufgreift. Auf den Fotografien „Spiel mit Göttern II: Dämmerung“, „Spiel mit Göttern III: Nacht“ und „Spiel mit Göttern IV: Sonnenaufgang“ aus dem Jahr 1991 stellt Morimura die Kreuzigung von Lukas Cranach nach.⁶⁶¹ Im Zentrum der Bilder steht der Künstler stets selbst in doppelter Ausführung. Auf der ersten Fotografie ist er wie Christus und die Schächer in einer gold-metallinen Farbe gehalten. Auf dem zweiten Werk hängen an den Kreuzen Barbiepuppen. Der Künstler als Tourist verkleidet mit kurzer Hose, Hosenträgern und Fotoapparat sieht der Szene zu. Auf

⁶⁶⁰ Vgl. die Homepage des Künstlers URL: <http://www.wimdelvoye.be> 16. April 2010.

⁶⁶¹ Vgl. Kat. Stuttgart 1991: *Metropolis. Internationale Kunstausstellung Berlin 1991*, hrsg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau Berlin, Stuttgart 1991, S. 195 – 197.

dem dritten Bild sind erneut zwei Barbiepuppen abgebildet. In knappen Hosen und versetztem Kopf steht die sexuelle Anziehung ihrer Körper im Vordergrund.

Die Globalisierung führt mit ihren offenen Grenzen für Informationen, Medien, Finanzströmen, Konsum- und Kulturgütern sowie für Menschen auch in Deutschland zu einer zunehmenden multiethnischen, multikulturellen und multireligiösen Gesellschaft. Durch die damit einhergehenden Veränderungen suchen die Menschen nach vertrauten Symbolen. Das Kreuzigungsmotiv als Teil der christlichen Religion und damit der tradierten Kultur in Deutschland kann dabei identitätsstiftend wirken. Es wird deshalb, trotz der abnehmenden Kenntnis der inhaltlichen Bedeutung und dem zurückgehenden Glauben an die religiöse Botschaft in der öffentlichen Wahrnehmung, sichtbar sein. Die Kreuzigung als zentrales religiöses Motiv wird zwar ihr Alleinstellungsmerkmal in einem multireligiösen Umfeld verlieren, dennoch wird sie auch in Zukunft ein wichtiges Motiv in der Malerei in Deutschland bleiben.

Anhang

Verzeichnis weiterer Kreuzigungsdarstellungen in der bildenden Kunst

Weitere Künstler, die Anfang des 20. Jahrhunderts das Kruzifix beziehungsweise die Kreuzigung maßgeblich und innovativ gestaltet haben, sind unter anderem in nachfolgender Tabelle zusammengestellt.

Künstler	Titel des Werks	Jahr
Alfred Kubin	<i>Es ist vollbracht</i>	Um 1930
Edvard Munch	<i>Kreuzigung</i>	1900
Egon Schiele	<i>Golgatha</i>	1907
Ernst Barlach	<i>Kruzifix</i> ⁶⁶²	1931
Frans Masareel	<i>Die Mutter, den Gekreuzigten umarmend</i> ⁶⁶³	1919
Franz von Stuck	<i>Kreuzigung</i>	1913
Gert H. Wollheim	<i>Der Verwundete</i>	1917
Max Beckmann	<i>Kreuzigung Christi</i>	1909
Max Ernst	<i>Kreuzigung</i>	1913
Odilon Redon	<i>Kruzifix</i>	Um 1910
Otto Pankok	<i>Die Passion</i> ⁶⁶⁴	1936
Pablo Picasso	<i>Die Kreuzigung Paris, 7. Februar 1930</i> ⁶⁶⁵	1930

⁶⁶² Ein plastisches Beispiel ist das Kruzifix von 1931 in Marbug. Barlach orientiert sich an mittelalterlichen Vorbildern. Er wirkt mit seiner schlichten Darstellung einer gefühlsmäßigen Identifikation jedoch entgegen. Die Lithographie „Anno Domini MCMXVI Post Christum Natum. 1916“ deutet auf den Krieg und seine Opfer.

⁶⁶³ Masareel fertigt mehrere Kreuzigungsdarstellungen, wie „Die Mutter, den Gekreuzigten umarmend“ von 1919, ein Holzschnitt zu Leonhard Franks Novelle „Die Mutter“. Christus ist dabei Prophet der Revolution und Erlöser der Arbeiterklasse.

⁶⁶⁴ Vgl. das Einleitungsblatt der Radierfolge „Die Passion“ 1936 oder „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen“ von 1933/34.

⁶⁶⁵ Das Thema Kreuzigung erscheint in jeder Stilphase Picassos. Aus seiner surrealistischen Phase stammt das Bild „Die Kreuzigung Paris, 7. Februar 1930“. Es hat wahrscheinlich eine besondere Bedeutung für Picasso, da es bis zu seinem Tod in seinem Besitz bleibt. Obwohl Farben und Formen von einer naturalistischen Wiedergabe abweichen, bleibt das Bild der christlichen Ikonographie verhaftet. Vgl. Kat. Paris 1992: *The*

Bedeutende Kreuzigungs- oder Kruzifixdarstellungen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg haben in Deutschland, neben den in der vorliegenden Arbeit erwähnten Künstlern, auch folgende geschaffen: Michael Morgener⁶⁶⁶, Fritz Eichenberg⁶⁶⁷, Michael van Ofen⁶⁶⁸ und Eckart Hahn⁶⁶⁹.

Auch Künstler anderer westlich geprägter Länder verwenden das Kreuzigungsmotiv in der Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg. Die folgende Tabelle zeigt eine Auswahl.

Land	Künstler	Titel des Werks	Jahr
Österreich	Alfred Hrdlicka	<i>Golgatha (Totentanz von Plötzensee)</i>	1970
	Arnulf Rainer	<i>Weinkruzifix</i>	1957/78
	Franz Ringel	<i>Brief an meine Freundin in Wien</i>	1973
	Herbert Brandl	<i>Ohne Titel</i>	1983
	Hermann Nitsch	<i>Sechzehn Photographien der 45. Aktion</i>	1974
	Max Weiler	<i>Kreuzigung</i> ⁶⁷⁰	1947
	Oskar Kokoschka	<i>Christus neigt sich zu den hungernden Kindern</i> ⁶⁷¹	1945
	Siegfried Anzinger	<i>Kreuzigung und Taufe</i>	2000
	Werner Knaupp	<i>Kreuzweg I</i>	1977 - 79
Italien	Alessandro Pessoli	<i>Superstandard</i> ⁶⁷²	2009
	Renato Guttuso	<i>Crocefissione</i>	1940-41
Spanien	Antoni Tapiés	<i>Forma de crucificat</i>	1959

Body on the Cross, Ausst. Kat. Musée Picasso Paris/The Montreal Museum of Fine Arts, Paris 1992, S. 14 – 34.

⁶⁶⁶ Vgl. die Radierung „Pré de Golgatha“ von 1979.

⁶⁶⁷ Vgl. den Holzschnitt „Die Kreuzigung“ von 1980.

⁶⁶⁸ Vgl. das Bild „Gekreuzigter“ von 1987.

⁶⁶⁹ Vgl. das Bild „Feuer“ von 2008.

⁶⁷⁰ Das Bild stammt aus dem Zyklus der Fresken in der Theresienkirche in Innsbruck. Max Weiler bettet in seinem Bild die Kreuzigung in die Tiroler Landschaft. Longinus und die umstehenden Soldaten sind als Tiroler Bauern dargestellt, was bei der Bevölkerung zu einer Empörung gegen das Bild führte und mit einem Gerichtsprozess endete.

⁶⁷¹ Die Lithographie bezieht sich auf die Schrecken des Zweiten Weltkrieges, weshalb Kokoschka in diesem Abschnitt und nicht unter den Avantgardekünstlern genannt wird.

⁶⁷² Mehrere Bilder dieser Serie, die auf der 53. Biennale in Venedig zu sehen waren, zeigen eine Kreuzigungsszene.

	Antonio Saura	<i>Kreuzigung</i> ⁶⁷³	1967
Frankreich	Damien Deroubaix	<i>Corps(e) Social</i>	2007
Großbritannien	Banksy	<i>We don't need any more heroes, we just need someone to take out the recycling</i>	Um 2007
	Damian Hirst	<i>New Religion (Edition)</i>	2005
	David Godbold	<i>Ya get me?</i>	2007
	Francis Bacon	<i>Kreuzigung</i>	1965
	Graham Sutherland	<i>Kreuzigung</i>	1946
	Hughie O'Donoghue	<i>Crucifixion</i>	1993-96
Belgien	Wim Delvoye	<i>Donald Duck Crucified</i>	2007
Niederlande	Erik van Lieshout	<i>Untitled</i> ⁶⁷⁴	2007
Schweden	Aleksandra MIR	<i>The Dream and the Promise</i>	2008
USA	Barnett Newman	<i>Stations of the Cross</i>	1965
	Dash Snow	<i>Ohne Titel</i>	2009
	George Condo	<i>Jesus and the Cross</i> ⁶⁷⁵	2008
	Jack Pierson	<i>Ohne Titel</i> ⁶⁷⁶	2006
	Julian Schnabel	<i>Painting without Mercy</i>	1981
	Keith Haring	<i>Ohne Titel</i>	1982
	Luis Cruz Azaceta (Exilkubaner)	<i>Los Misterios</i>	1986
	Milton Avery	<i>Gelber Christus</i>	1945
	Robert Smithson	<i>Creeping Jesus</i>	1961

⁶⁷³ Saura setzt sich in seinem Oeuvre seit 1959 mehrmals mit dem Thema „Christus am Kreuz“ auseinander. Anknüpfend an die spanische Tradition malt er die „Christuskörper“ vor einem schwarzen Hintergrund. Saura abstrahiert und verfremdet aber seinen „Christus“. Er entzieht seine Kruzifixe somit jedem religiösen Kontext und will sie als Sinnbild des menschlichen Leidens verstanden wissen.

⁶⁷⁴ Auf diesem Werk hat der Künstler dem Gekreuzigten eine Fotografie mit dem Kopf von der Kanzlerin Angela Merkel aufgesetzt.

⁶⁷⁵ Condo malt eine Reihe von Bildern zum Thema Kruzifix, die sich an barocken Gemälden orientieren: „Dismas“ 2007, „Gestas“ 2007, „Jesus“ 2007.

⁶⁷⁶ Dieses Werk wurde auf der Art Basel 2009 in der Galerie: Cheim & Read N.Y. ausgestellt. Auf der Leinwand stehen die Worte „Christ on cross.“

	Willem de Kooning	<i>Untitled (Crucifixion)</i>	1966
	William H. Johnson	<i>Kalavrienberg</i>	Um 1944
Australien	Bjarne Melgaard	<i>Untitled</i>	2008
Peru	Kenno Apatrida	<i>Capital Death Dance</i>	2008

Auch in anderen Medien setzen sich Künstler nach 1945 mit dem Kreuzigungsmotiv auseinander. Besonders im Bereich der Plastik und Fotografie wird die Thematik häufig aufgegriffen. Nachfolgende Tabelle gibt hierzu einen Überblick.

Technik	Künstler	Titel des Werks	Jahr
Plastik/Skulptur	Axel Heil	<i>Assunzione</i>	1992/2009
	Jake & Dino Chapman	<i>Unholy McTrinity.1</i>	2003
	Kendell Geers	<i>T.W. (I.N.R.I.)</i>	1995 – 2002
	Kris Martin	<i>Thirteen Ideots</i>	2008
	Leon Ferrari	<i>La civilización occidental y cristiana</i> ⁶⁷⁷	1965
	Louise Bourgeois	<i>The Cross</i>	2002
	Maurizio Cattelan	<i>Synagoge Stommeln</i>	2008
	Michael Schuster	<i>Golgatha</i>	2008
	Niki de Saint Phalle	<i>O.A.S</i> ⁶⁷⁸	1962
	Robert Gober	<i>Ohne Titel</i>	2004/05
	Saskia de Boer	<i>Marilyn Crucifix</i>	2000
	Thomas Baumgärtel	<i>Bananenkreuzigung</i>	1983
	Wim Delvoye	<i>Doublehelix Crucifix</i> ⁶⁷⁹	2006
Fotografie	Andres Serrano	<i>Piss Christ</i>	1987

⁶⁷⁷ Die Plastik wurde 2007 auf der Biennale in Venedig gezeigt und damit einem größeren Publikum bekannt gemacht.

⁶⁷⁸ Das Werk besteht aus einem goldenen Flügelaltar mit befestigten Kruzifixen, Pistolen und Fledermäusen.

⁶⁷⁹ Die symbolische Kraft von Christus wurde in die Struktur einer DANN-Doppelhelix aus acht Jesusfiguren transportiert.

	Bettina Rheims & Serge Bramly	<i>Kreuzigung (Serie: I.N.R.I)</i>	1997
	Christoph Schlingensief	<i>Ohne Titel</i>	2008
	David Maupilé	<i>Die Anfänge der Massentierhaltung in den 70er-Jahren. Chicken on Speed</i>	2001
	Gilbert & George	<i>Was Jesus Heterosexuell</i>	2005
	Robert Mappelthroe	<i>Untitled</i>	1988
	Yasumasa Morimura	<i>Spiel mit Göttern II-IV</i>	1991
Videokunst	MARCK	<i>Kreuz</i>	2009

Literaturverzeichnis

Selbständige Veröffentlichungen (Monographien)

Aaron 2003: Nikolaj Aaron, *Marc Chagall*, Reinbek bei Hamburg 2003.

Bahr 1996: Carolin Bahr, *Religiöse Malerei im 20. Jahrhundert am Beispiel der religiösen Bildauffassung im gemalten Werk von Georges Rouault*, Diss. Universität Gießen, Stuttgart 1996.

Baudler 1997: Georg Baudler, *Das Kreuz. Geschichte und Bedeutung*, Düsseldorf 1997.

Becker 1992: Udo Becker: *Lexikon der Symbole*, Köln 1992.

Bellosi 1998: Luciano Bellosi, *Cimabue*, Mailand 1998.

Bestgen 1991: Ulrike Bestgen, „Altäre ohne Gott“? *Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende*, Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Wuppertal 1991.

Damus 1981: Martin Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus. Mit 87 Abbildungen*, Frankfurt am Main 1981.

Damus 1991: Martin Damus, *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reineck bei Hamburg 1991.

Damus 1995: Martin Damus, *Kunst in der BRD. 1945 – 1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1995.

Dückers 1979: Alexander Dückers, *George Grosz. Das druckgraphische Werk*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1979.

Eberle 1989: Matthias Eberle, *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix. Grosz. Beckmann. Schlemmer*, Stuttgart/Zürich 1989.

Eberlein 1996: Johann Konrad Eberlein, *Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde*, Berlin 1996.

Esser 2000: Sonja M. Esser, *Das Kreuz – Symbol kultureller Identität? Der Diskurs über das ‚Kruzifix-Urteil‘ (1995) aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Münster 2000.

Flores d’Arcais 1995: Francesca Flore d’Arcais, *Giotto*, München 1995.

Fischer 2002: Hermann Fischer, *Protestantische Theologie im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2002.

- Fürst 1984: Margot Fürst, *Grieshaber. Die Druckgraphik. Werkverzeichnis Band 2. 1966 – 1981*, Stuttgart 1984.
- Fürst 1986: Margot Fürst, *Grieshaber. Die Druckgraphik. Werkverzeichnis Band 1. 1932 – 1965*, Stuttgart 1986.
- Gäbler 1974: Ewald Gäbler, *Studien zum Frühwerk Max Beckmanns. Eine motivkundliche und ikonographische Untersuchung zur Kunst der Jahrhundertwende*, Diss. Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 1974.
- Gillen 2002: Eckhart Gillen, *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit. Bernhard Heisig im Konflikt zwischen „verordnetem Antifaschismus“ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ, DDR 1945–1989*, Diss. Universität Heidelberg, Berlin 2002.
- Gohr 1996: Siegfried Gohr, *Über Baselitz. Aufsätze und Gespräche 1976 - 1996*, Köln 1996.
- Gohr 2001: Siegfried Gohr, *Markus Lüpertz*, Barcelona 2001.
- Grillmeier 1956: Aloys S.J. Grillmeier, *Der Logos am Kreuz: zur christlichen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung*, München 1956.
- Gronen 2007: Klaus Gronen, *Bedeutung und Eignung des Begriffs Avantgarde für die zeitgenössische Kunst am Beispiel von Jonathan Meese und John Bock*, Diss. Universität Köln, Berlin 2007.
- Henze 1965: Anton Henze, *Das Christliche Thema in der modernen Malerei*, Heidelberg 1965.
- Hermes 2005: Martin Hermes, *Martin Kippenberger*, hrsg. v. Friedrich Christian Flick Collection, Köln 2005.
- Heusinger von Waldegg 1989: Joachim Heusinger von Waldegg, *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989.
- Horst 1998: Hans Markus Horst, *Kreuz und Christus. Die religiöse Botschaft im Werk von Joseph Beuys*, Stuttgart 1998.
- Joswig 1969: Gisela Joswig, *Das christliche Thema im Schaffen Sozialistischer Künstler der DDR. Möglichkeit der Umwandlung und Verwendung*, Diplomarbeit Universität Leipzig 1969.

- Kampmann 2006: Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München 2006.
- Kellein 2001: Thomas Kellein, *Jonathan Meese*, New York 2001.
- Kippenberger 2007a: Susanne Kippenberger, *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*, Berlin 2007.
- Kober 1981: Karl Max Kober, *Bernhard Heisig*, Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Dresden 1981.
- Korthaus 2007: Michael Korthaus, *Kreuzestheologie. Geschichte und Gehalt eines Programmbegriffs in der evangelischen Theologie*, Tübingen 2007.
- Lang 2002: Lothar Lang, *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*, Leipzig 2002.
- Lichtnau 1988: Benfried Lichtnau, *Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der Deutschen Demokratischen Republik*, Diss. Universität Greifswald, Greifswald 1988.
- Löffler 1981: Fritz Löffler, *Otto Dix 1891 – 1969. Oeuvre der Gemälde*, Recklinghausen 1981.
- Marx 2008: Karl Marx: *Das Kapital - Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd.: Der Produktionsprozess des Kapitals, Berlin 2008.
- Mennekes 1993: Friedhelm Mennekes, *Arnulf Rainer. Weinkreuz*, Frankfurt am Main/Leipzig 1993.
- Mennekes 1995: Friedhelm Mennekes, *Triptychon. Moderne Altarbilder in St. Peter Köln*, Frankfurt am Main/Leipzig 1995.
- Mennekes/Röhrig 1994: Friedhelm Mennekes/Johannes Röhrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Freiburg 1994.
- Merkert 2004: Jörn Merkert, *Kunst, die in Berlin entstand. Meisterwerke der Berlinerischen Galerie*, München/Berlin/London/New York 2004.
- Moltmann 1987: Jürgen Moltmann, *Der gekreuzigte Gott. Das Kreuz Christi als Grund und Kritik christlicher Theologie*, München 1987.
- Papenbrock 1990: Martin Papenbrock, *Funktionen christlicher Ikonographie in der deutschen Kunst der Jahre 1945 – 1949*, Diss. Universität Osnabrück, Osnabrück 1990.
- Raum 2000: Hermann Raum, *Bildende Kunst in der DDR. Die andere Moderne. Werke - Tendenzen - Bleibendes*, Berlin 2000.

- Reuther 2002: Manfred Reuther, *Emil Nolde. Meine biblischen und Legendenbilder*, hrsg. v. der Stiftung Seebühl Ada und Emil Nolde, Köln 2002.
- Riese 1999: Hans-Peter Riese, *Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch*, Reinbek bei Hamburg 1999.
- Rombold/Schwebel 1983: Günter Rombold/Horst Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation mit 32 Farbbildern und 70 Schwarzweiß-Abbildungen*, Freiburg 1983.
- Rust 1988: Horst Rust, *Religiöse Bilder bei Emil Nolde*, Kiel 1988.
- Sander 1992: Dietulf Sander, *Bernhard Heisig – Das druckgrafische Werk. Kommentiertes Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Monotypien 1950 – 1990*, Diss. Universität Leipzig, Leipzig 1992.
- Saure 1992: Gabriele Saure, „Nacht über Deutschland“ – Horst Strempel. *Leben und Werk*, Hamburg 1992.
- Schlichtenmaier 1987: Bert Schlichtenmaier, *Die Passionsikonographie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Reutlingen, 1987.
- Smitmans 2007: Adolf Smitmans, *Kreuz und Gekreuzigter in der europäischen Kunstgeschichte*, Online-Texte der Evangelischen Akademie Bad Boll. (<http://www.ev-akademie-boll.de/fileadmin/res/otg/641505-Smitmans.pdf> 14.2.2007).
- Schmidt 1981: Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin 1981.
- Schneider-Berrenberg 1973: Rüdiger Schneider-Berrenberg, *Kreuz, Kruzifix. Eine Bibliographie*, München 1973.
- Schneider 2005: Jörg Schneider, *Religion in der Krise. Die bildenden Künstler Ludwig Meidner, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre Erfahrung des ersten Weltkrieges*, Gütersloh 2005.
- Schneider 1995: Pierre Schneider, *Marc Chagall – Fast ein Jahrhundert. Mit Beiträgen von Pierre Schneider und Meret Meyer*, Stuttgart 1995.
- Schönemark 1908: Gustav Schönemark, *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst*, Strassburg 1908.
- Schönmann 1988: Heinz Schönmann, *Wolfgang Mattheuer*, Leipzig 1988.
- Schrage 2004: Wolfgang Schrage, *Kreuzestheologie und Ethik im Neuen Testament. Gesammelte Studien*, hrsg. v. Dietrich-Alex Koch und Matthias Köckert, Göttingen 2004.
- Schulze 1991: Ingrid Schulze, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1991.

- Schwebel 1980: Horst Schwebel, *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart*, Gießen 1980.
- Schwebel 2002: Horst Schwebel, *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*, München 2002.
- Kneubühler 1985: Theo Kneubühler, *Malerei als Wirklichkeit. Baselitz, Höckelmann, Kiefer, Kirkeby, Lüpertz, Penck*, hrsg. v. Johannes Gachnang, Berlin 1985.
- Thomas 2002: Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002.
- Tillich 1972: Paul Tillich, *Vorlesungen über die Geschichte christlichen Denkens. Teil II: Aspekte des Protestantismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1972.
- Tölle 2006: Reiner Tölle, *Psychiatrie*, 14. Aufl., Heidelberg 2006.
- Walda 2008: Christian Walda, *Der gekreuzigte Mensch im Werk von Alfred Hrdlicka: unmittelbar anschauliche Intersubjektivität durch Leiblichkeit in der Kunst*, Diss. Heidelberg, Wien/Köln/Weimar 2008.
- Wessel 1966: Klaus Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966.
- Zoege von Manteuffel 2002: Claus Zoege von Manteuffel, *Christliche Kunst im 20. Jahrhundert. Stiftung Christliche Kunst Wittenberg*, Ostfildern 2002.

Sammelschriften

- Amman 2005: Amman Verlag (Hg.), *Markus Lüpertz. Der Kunst die Regeln geben. Ein Gespräch mit Heinrich Heil*, Zürich 2005.
- Baumeister/Beye 2002: Felicitas Baumeister/Peter Beye (Hg.), *Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde*, Bd. II, hrsg. v. Archiv Baumeister, Ostfildern 2002.
- Berger 1999: Peter L. Berger (Hg.), *The Desecularization of the World. Resurgent Religion and World Politics*, Washington D.C. 1999.
- Büttner/Grosenick 2003: Werner Büttner/Uta Grosenick (Hg.), *Büttner*, Köln 2003.
- Chatzidakis 1997: Manolis Chatzidakis (Hg.), *Hosios Lukas. Byzantine Art in Greece*, Athen 1997.
- Dickhoff 1991: Wilfried Dickhoff (Hg.), *Kunst Heute Nr. 7. Albert Oehlen im Gespräch mit Wilfried Dickhoff und Martin Prinzhorn*, Köln 1991.
- Dickhoff 1993: Wilfried Dickhoff (Hg.), *Kunst Heute Nr. 10. Jirí Georg Dokoupil im Gespräch mit Paul Maenz*, Köln 1993.
- Diederichsen 2007: Diedrich Diederichsen (Hg.), *Martin Kippenberger. Wie es wirklich war. Am Beispiel Lyrik und Prosa*, Frankfurt am Main 2007.

- Gillen/Haarmann 1990: Eckhart Gillen/Rainer Haarmann (Hg.), *Kunst in der DDR*, Leck 1990.
- Graf/Große Kracht 2007: Friedrich Wilhelm Graf/Klaus Große Kracht (Hg.), *Religion und Gesellschaft. Europa im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2007.
- Gremer/Graw 1997: Stefan Gremer/Isabelle Graw (Hg.), *Texte zur Kunst*, Juni 1997, 7. Jahrgang Nr. 26, Köln 1997.
- Gruner und Jahr 2009: Gruner und Jahr AG & Co KG (Hg.), *Art. Das Kunstmagazin*, Nr. 4 April 2009, Hamburg 2009.
- Guratzsch/Großmann 1997: Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann (Hg.), *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, Nürnberg/Leipzig 1997.
- Kandel/Schwartz/Jesell 1996: Eric R. Kandel/James H. Schwartz/Thomas M. Jesell (Hg.) *Neurowissenschaften. Eine Einführung*, Heidelberg/Berlin/Oxford 1996.
- Kunstdienst 1986: Kunstdienst der Evangelischen Kirche (Hg.), *Dialog mit der Bibel. Malerei und Grafik aus der DDR zu biblischen Themen. Begleitender Text von Jürgen Rennert*, Stuttgart 1986.
- Learning English. Für höhere Lehranstalten*, Einheitsausgabe, A Teil 1, Unterstufe, für das erste und zweite Lehrjahr bei Englisch als erster Fremdsprache, Stuttgart 1951.
- Meyer-Herrmann 2003: Eva Meyer-Herrmann (Hg.), *Nach Kippenberger. After Kippenberger*, Wien 2003.
- Muthesius 1991: Angelika Muthesius (Hg.), *Martin Kippenberger. Ten Years After*, Köln 1991.
- Phaidon 2005: Phaidon Verlag (Hg.), *Kreuzigung*, Berlin 2005.
- Saatchi 2008: Saatchi Gallery (Hg.), *Germania. Triumph of Painting*, London 2008.
- Streicher 1931: Julius Streicher (Hg.), *Der Stürmer* 9, Nr. 14, April 1931.
- Tübke-Schnellenberger/Lindner 1999: Brigitte Tübke-Schnellenberger/Gerd Lindner (Hg.), *Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999*, Dresden 1999.
- Winnekes 1989: Katharina Winnekes (Hg.), *Christus in der bildenden Kunst: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, München 1989.

Ausstellungskataloge

- Kat. Basel 1998: *Martin Kippenberger*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg 11.2.-25.4.1999 /Kunsthalle Basel 12.9.-15.11.1998, Basel 1998.
- Kat. Berlin 1980: *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Wieland Schmied, Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg 31.5.-13.7.1980, Berlin 1980.
- Kat. Berlin 1988: *Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR*, hrsg. v. Ulrich Eckhardt/Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Neues Kunstquartier des T.I.P. 11.9.-20.11.1988, Berlin 1988.
- Kat. Berlin 1993: *George Grosz: Macht und Ohnmacht satirischer Kunst; die Graphikfolgen „Gott mit uns“, Ecce homo und Hintergrund/Rosamunde Neugebauer Gräfin von der Schulenburg*, Berlin 1993.
- Kat. Berlin 2003: *Jörg Immendorff Aualand*, hrsg. v. der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin, Berlin 2003.
- Kat. Berlin 2005: *Bernhard Heisig. Eine Hommage – aus gegebenem Anlass*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg 15.10.2005-28.1.2006, Berlin 2005.
- Kat. Berlin 2008: *Christentum und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus*, hrsg. v. Stefanie Endlich/Monica Geyler-von Bernus/Beate Rossié, Ausst. Kat. Gedenkstätte Deutscher Widerstand Berlin, Berlin 2008.
- Kat. Bern 1977: *Markus Lüpertz. Dithyrambische und Stil-Malerei*, Ausst. Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1977.
- Kat. Böhmen/Westfalen 2007: *Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel*, Ausst. Kat. von der Heydt Museum Wuppertal 24.6.-30.9.2007, Böhmen/Westfalen 2007.
- Kat. Bonn 1993: *Markus Lüpertz. Malerei, Plastik, Zeichnung. „Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers“*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn 9.7.-26.9.1993, Bonn 1993.
- Kat. Bonn 1999: *James Ensor (1860 – 1949). Visionär der Moderne. Gemälde. Zeichnungen und das druckgraphische Werk der Sammlung Gerard Loobuyck*, Ausst. Kat. Galerie Albstadt 14.3.-16.5.1999/Kunstmuseum Heidenheim 23.1.-12.3.2000, Bonn 1999.
- Kat. Bonn 2007: *Einblicke. Privatsammlung Piepenbrock*, Ausst. Kat. Berlinische Galerie/Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur 30.3-27.8.2007, Bonn 2007.
- Kat. Braunschweig 1981: *Georg Baselitz*, hrsg. v. Jürgen Schilling, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 3.10.-29.11.2081, Braunschweig 1981.

- Kat. Darmstadt 1986: *Martin Kippenberger. Miete, Strom, Gas*, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum 8.6.-10.8.1986, hrsg. v. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1986.
- Kat. Dresden 1973: *Bernhard Heisig. Gemälde. Zeichnungen. Lithographien*, hrsg. v. Ministerium für Kultur der DDR, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden/Museum der Bildenden Künste Leipzig, Dresden 1973.
- Kat. Düsseldorf 1997: *Markus Lüpertz*, Ausst. Kat. Stedelijk Museum Amsterdam 1.2.-31.3.1997, Düsseldorf 1997.
- Kat. Düsseldorf 2003: *Markus Lüpertz. Dädalus - Zyklus*, hrsg. v. Dieter Ronte, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn 2003, Düsseldorf 2003.
- Kat. Düsseldorf 2009: *Markus Lüpertz. Skulls*, Ausst. Kat. Akademie-Galerie – Die Neue Sammlung Düsseldorf 24.4.-21.6.2009, Düsseldorf 2009
- Kat. Eindhoven 1984: *Markus Lüpertz. Sculptures in Bronze*, Ausst. Kat. Waddington Galleries London 3.-28.4.1984, Eindhoven 1984.
- Kat. Erfurt 1981: *Künstler der DDR. Im antifaschistischen Kampf und zur Entwicklung der politischen Grafik der DDR*, hrsg. v. Verlag der Kunst, Weimar/Erfurt 27.2.-28.5.1981, Erfurt 1981.
- Kat. Essen 2007: *Das Theater ist ein Tank, der von innen gereinigt werden muss. 5 Gespräche zwischen Jonathan Meese und Peter Laudenbach*, Kat. zum Theaterstück „De Frau“, hrsg. v. der Galerie Contemporary Fine Arts Berlin, Essen 2007.
- Kat. Frankfurt 2004: *Jonathan Meese. Képi blanc, nackt: Dr. No's Diamantenplantage, des Phantommönchs Prärieerzhall, nahe den wässrigen Goldfeldern des Dr. Sau, dabei die Dschungelhaut über die Zahnsperre des erntefrischen Geilmädchens "Saint Just"*, Ausst. Kat. Schirn kunsthalle Frankfurt 16.1.-12.4.2004, Frankfurt 2004.
- Kat. Hamburg 1977: *Markus Lüpertz*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 5.4.-29.5.1977, Hamburg 1977.
- Kat. Hamburg 1982: *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*, hrsg. v. Art. Das Kunstmagazin, Verkaufsausstellung des Staatlichen Kunsthandels der DDR in Zusammenarbeit mit der Galerie Brusberg, Kunstverein in Hamburg 20.11.1982-9.1.1983/ Württembergischer Kunstverein Stuttgart 2.2.-13.3.1983, Hamburg 1982.
- Kat. Hannover 1983: *Markus Lüpertz. Bilder 1970 – 1983*, hrsg. v. Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 20.8.-3.10.1983, Hannover 1983.
- Kat. Hannover 1992: *Zeit zu leben. Max Beckmann. Minna Beckmann-Tube. Bernhard Heisig*, Ausst. Kat. Galerie Berlin 29.10.-31.12.1992, Hannover 1992.

- Kat. Hannover 1995: *Bernhard Heisig. „Begegnung mit Bildern“*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg 13.5.-8.7.1995, Hannover 1995.
- Kat. Hannover 1999: *...malen sie nur? Bilder und Blätter ostdeutscher Maler*, hrsg. v. Brusberg Berlin, Ausst. Kat. Galerie Brusberg 30.10.1999-15.1.2000, Hannover 1999.
- Kat. Hannover 2001/02: *3. Merzsalon im November. „Wieviel Freiheit braucht die Kunst?“*. *Hommage an Adolf Dresen*, hrsg. v. Brusberg Berlin, Ausst. Kat. Galerie Brusberg Berlin 17.11.2001-19.1.2002, Hannover 2001/02.
- Kat. Hannover 2001: *Bernhard Heisig. „Der Maler und sein Thema“*. *Bilder auf Stein und Leinwand*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg 3.2.-21.4.2001, Hannover 2001.
- Kat. Hannover 2002a: *Jirí Georg Dokoupil. Blick ins 21. Jahrhundert*, hrsg. v. Carl Haenlein und Carsten Ahrens, Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft 23.3.-20.5.2002, Hannover 2002.
- Kat. Hannover 2002b: *Jonathan Meese. Revolution*, hrsg. v. Carsten Ahren und Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft Hannover 23.11.2002-26.1.2003, Hannover 2002.
- Kat. Hannover 2003: *Bernhard Heisig. „Gestern in unserer Zeit“*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg 6.9.-15.11.2003, Hannover 2003.
- Kat. Heidelberg 2003: *Corpus Christi. Christusdarstellungen in der Fotografie*, mit einem Beitrag von Nissan N. Perez, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg 19.12.2003-12.4.2004, hrsg. v. Kristy Seymour-Ure, Heidelberg 2003.
- Kat. Heidelberg 2007: *24h. Peter Hönnemann fotografiert Jonathan Meese*, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Heidelberg 2007.
- Kat. Karlsruhe 1991: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe 5.10.-8.12.1991, hrsg. v. Stadt Karlsruhe, Karlsruhe 1991.
- Kat. Klagenfurt 1994: *Markus Lüpertz*, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Lichtenstein 2.7.-18.9.1994, Klagenfurt 1994.
- Kat. Köln 1981: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, mit Beiträgen von Laszlo Glozer, Ausst. Kat. Museen der Stadt Köln 1981, Köln 1981.
- Kat. Köln 1984: *Martin Kippenberger. Die I.N.P.-Bilder*, hrsg. v. Wilfried W. Dickhoff für die Galerie Max Hetzler, Köln 1984.
- Kat. Köln 1985a: *Markus Lüpertz. Neununddreißig Bilder. 1984 – 1985*, Ausst. Kat. Michael Werner Köln 20.9.-8.11.1985, Köln 1985.

- Kat. Köln 1985b: *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, hrsg. vom Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Köln 1985.
- Kat. Köln 1991: *Martin Kippenberger. Heavy Burschi*, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein 10.11.-22.12.1991, Köln 1991.
- Kat. Köln 1997: *Martin Kippenberger. Der Eiermann und seine Ausleger*, Ausst. Kat. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 2.2.-20.4.1997, Köln 1997.
- Kat. Köln 1998a: *Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten*, hrsg. v. Ernst Walter Brüggemann und Rüdiger Küttner, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/Patricia Ferdinand-Ude/Joachim Fest/Bernhard Heisig u.a., Publikation anlässlich von Ausstellungen in Bad Homburg/Wuppertal/Berlin, Köln 1998.
- Kat. Köln 1998b: *Martin Kippenberger. Die gesamten Plakate 1977 – 1997*, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich 12. 9.-15.11.1998, Köln 1998.
- Kat. Köln 2000: *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit der Nolde-Stiftung Seebühl 8.12.2000-18.2.2001, Köln 2000.
- Kat. Köln 2003a: *Martin Kippenberger. Multiples. Werkverzeichnis*, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 28.2.-4.5.2003/Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen 1.6.-31.8.2003, Köln 2003.
- Kat. Köln 2003b: *Martin Kippenberger. Schattenspiel im Zweigwerk. Die Zeichnungen*, Ausst. Kat. Kunsthalle Tübingen 16.4.-22.6.2003/Museum für neue Kunst. ZKM Karlsruhe, hrsg. v. Götz Adriani, Köln 2003.
- Kat. Köln 2004: *Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid 20.10.2004-10.1.2005, Köln 2004.
- Kat. Köln 2005a: *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Roland Krischel / Giovanni Morello / Tobias Nagel, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz Museum- Fondation Corboud der Stadt Köln 1.6.-2.10.2005, Köln 2005.
- Kat. Köln 2005b: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig 20.3.-25.5.2005/K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 11.6.-25.9.2005/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 22.10.2005-30.1.2006, hrsg. v. Eckhart Gillen, Köln 2005.
- Kat. Köln 2006: *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993 – 2006*, hrsg. v. Kunstmuseum Wolfsburg, Ausst. Kat. Museum Wolfsburg 11.11.2006-11.3.2007, Köln 2006.

- Kat. Köln 2007a: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, hrsg. v. Deichtorhallen Hamburg , Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg 30.4.-3.9.2006/Magasin-Centre National d'Art Contemporain de Grenoble 15.10.2006-7.1.2007, Köln 2007.
- Kat. Köln 2007b: *Modell Martin Kippenberger. Utopien für alle*, Ausst. Kat. Kunsthaus Graz 15.9.2007-6.1.2008, hrsg. v. Peter Pakesch, Köln 2007.
- Kat. Köln 2008a: *Bad Painting. Good Art*, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 6.6.-12.10.2008, hrsg. v. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2008.
- Kat. Köln 2008b: *Jonathan Meese. Totale Neutralität*, Ausst. Kat. Kunstraum Innsbruck 26.10.-7.12.2007, Köln 2008.
- Kat. Köln 2009a: *60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland. 1949 bis 2009*, hrsg. v. Walter Smerling Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1.5.-14.6.2009, Köln 2009.
- Kat. Köln 2009b: *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009*, Ausst. Kat. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 9.10.-17.1.2010, Köln 2009.
- Kat. Leipzig 1985: *Bernhard Heisig. Malerei. Graphik, Zeichnungen*, Ausst. Kat. Museum für Bildende Künste Leipzig 15.2.-24.3.1985, Leipzig 1985.
- Kat. Leipzig 2002: *Wolfgang Mattheuer. Retrospektive. Gemälde. Zeichnungen. Skulpturen*, hrsg. v. Ingrid Mössinger/Kerstin Drechsel, Ausst. Kat. Kunstsammlung Chemnitz 21.7.-22.9.2002, Leipzig 2002.
- Kat. London 2009: *Martin Kippenberger. The Problem Perspective*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles (MOCA) 21.9.2008-5.1.2009, hrsg. v. Ann Goldstein, London 2009.
- Kat. Madrid 1991: *Markus Lüpertz. Retrospectiva 1963 – 1990. Pintura, escultura, dibujo*, hrsg. v. Johannes Gachnang Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid 6.2.-5.5.1991, Madrid 1991.
- Kat. Magdeburg 1999: *Blätter zur Bibel / 1949 bis 1989. Christliche Themen in der ostdeutschen Grafik*, hrsg. v. Verein der Bibliophilen und Graphikfreunde Magdeburg und Sachsen-Anhalt e.V. „Willibald Pirckheimer“, Ausst. Kat. Sept.-Nov. 1999, Magdeburg 1999.
- Kat. Mailand/München 1971: *Werner Tübke*, Ausst. Kat. Galeria del Levante Milano 1.7.-30.9.1971, Mailand/München 1971.

- Kat. Meymac 1989: *Markus Lüpertz. „Le Dithyrambe et après“. Rétrospective 1964 – 1988*, Ausst. Kat. Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain Meymac Corrèze 15.7.-8.10.1989, Meymac 1989.
- Kat. München 1986: *Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei. Gemälde und Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus 9.1.-30.3.1986, München 1986.
- Kat. München 1988: *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 20.2.-1.5.1988, hrsg. v. Heiner Bastian, München 1988.
- Kat. München 1989: *Bernhard Heisig. Retrospektive*, hrsg. v. Jörn Merkert und Peter Pachnicke, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/Klaus Honnef/Karl Max Kober u.a., Ausst. Kat. Martin Gropius Bau Berlin 1.10.-31.12.1989 u.a., München 1989.
- Kat. München 1991: *Markus Lüpertz. Werkverzeichnis 1960 – 1990. Druckgraphik*, Ausst. Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 7.7.-18.8.1991/Kunstverein Göttingen 26.4.-24.5.1991, hrsg. v. James Hofmaier, München 1991.
- Kat. München 1993: *Werner Büttner. Vom Raufhandel der Seelen um den Frieden*, Ausst. Kat. K-raum Daxer München 26.6.-31.7.1993, München 1993.
- Kat. München/New York 1996: *Lovis Corinth*, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster/Christoph Vitali/Barbara Butts, Ausst. Kat. Haus der Kunst 4.5.-21.7.1996/Tate Gallery London 20.2.-4.5.1997, München/New York 1996.
- Kat. New York 1990: *Günther Förg. Stations of the Cross*, Ausst. Kat. Galerie Max Hetzler, New York 1990.
- Kat. New York 1991: *Martin Kippenberger. Heavy Mädel*, Ausst. Kat. Pace/MacGill Gallery New York/Galerie Gisela Capitain Köln, New York 1991.
- Kat. Ostfildern 1991: *Martin Kippenberger. Fred The Frog Rings The Bell Once A Penny Two A Penny Hot cross Burns*, hrsg. v. Galerie Max Hetzler Köln, Ostfildern 1991.
- Kat. Ostfildern 1994: *„B“ Gespräche mit Martin Kippenberger*, das Buch erscheint zur Ausstellung „Das Happy End von Franz Kafkas Amerika“ im Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, hrsg. v. Martin Kippenberger und Cantz Verlag, Ostfildern 1994.
- Kat. Ostfildern 1996: *Hartwig Ebersbach. Gemälde. Installationen. Plastiken*, hrsg. v. Herwig Guratzsch, Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig 9.3.-27.5.1996, Ostfildern 1996.
- Kat. Ostfildern 2002: *Christliche Kunst im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Stiftung Christliche Kunst Wittenberg, Ostfildern 2002.

- Kat. Ostfildern 2003a: *Kasimir Malewitsch. Suprematismus*, hrsg. v. Matthew Drutt, Ausst. Kat. Deutsche Guggenheim Berlin 14.1.-27.4.2003, Ostfildern 2003.
- Kat. Ostfildern 2003b: *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, hrsg. v. Götz Adriani, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst ZKM Karlsruhe 27.9.2003-4.1.2004, Ostfildern 2003.
- Kat. Ostfildern 2003c: *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, hrsg. v. Matthias Flügge und Friedrich Meschede im Auftrag der Guardini Stiftung e.V. und der Stiftung St. Matthäus, Ausst. Kat. Martin Gropius Bau Berlin 28.5.-3.8.2003, Ostfildern 2003.
- Kat. Ostfildern 2005: *James Ensor*, hrsg. v. Ingrid Pfeiffer/Max Hollein, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 17.12.2005-19.3.2006, Ostfildern 2005.
- Kat. Ostfildern 2005a: *Daimler Chrysler Collection. Private/Corporate III. Works from the Daimler Chrysler and Heliod Spickermann Collections: a dialogue*, Texte von Rodolf Scheutle/Claudia Seidel/Renate Wiehager, Ausst. Kat. Daimler Chrysler Contemporary Berlin 8.4.-15.7.2005, Ostfildern 2005.
- Kat. Ostfildern 2006: *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch*, hrsg.v. Doris Krysof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Tate Modern London 8.2.-14.5.2006/ K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 10.6.-10.9.2006, Ostfildern 2006.
- Kat. Ostfildern 2009a: *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, hrsg. v. Marion Ackermann, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart 7.2.-14.6.2009, Ostfildern 2009.
- Kat. Ostfildern 2009b: *Paul Gauguin, Durchbruch zur Moderne*, hrsg. v. Heather Lemondes, Belinde Thomson und Agneresta Juszczak, Ausst. Kat. The Cleveland Museum of Art 4.10.2009-18.1.2010/Van Gogh Museum Amsterdam 19.2.-6.6.2010, Ostfildern 2009.
- Kat. Ostfildern-Ruit 1996: *Markus Lüpertz. Gemälde – Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 30.3.-2.6.1996, Ostfildern-Ruit 1996.
- Kat. Paris 1992: *Corps Crucifiés*, Ausst. Kat. Musée Picasso 17.11.1992-1.3.1993/ Musée des Beaux-Arts de Montréal 26.3.-16.5.1993, Paris 1992.
- Kat. Reutlingen 2006: *Absolut Kaspar. Hartwig Ebersbach*, anlässlich des Jerg-Ratgeb-Preis 2006, Ausst. Kat. städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen 12.5.-9.7.2006, Reutlingen 2006.
- Kat. Stuttgart 1986: *Kunst in der DDR in den 80er Jahren. Malerei. Grafik. Plastik*, Ausst. Kat. der Galerie der Stadt Esslingen am Neckar Villa Merkel 17.5.-29.6.1986, Stuttgart 1986.

- Kat. Stuttgart 1989: *Salvador Dalí. 1904 – 1989*, mit Beiträgen von Karin von Maur, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 13.5.-23.7.1989/Kunsthhaus Zürich 18.8.-22.10.1989, Stuttgart 1989.
- Kat. Stuttgart 1990: *Günther Förg. Stations of the Cross*, hrsg. v. Edition Julie Sylvester New York, Ausst. Kat. Galerie Max Hetzler Köln Januar 1990/The Renaissance Society Universität Chicago Frühjahr 1990, New York 1990.
- Kat. Stuttgart 1991: *Metropolis. Internationale Kunstausstellung Berlin 1991*, hrsg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 20.4.-21.7.1991, Stuttgart 1991.
- Kat. Stuttgart 2007: *Jonathan Meese und Helmut A. Müller in Sankt Maria Pfarr*, Ausst. Kat. Hospitalhof Stuttgart 22.9.-22.10.2006, Stuttgart 2007.

Beiträge in Ausstellungskatalogen, Sammelchriften und Zeitschriften

- Ahrens 2003: Carsten Ahrens, Jonathan Meese, in: *Warum! Bilder dieseits und jenseits*, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, hrsg. v. Matthias Flügge und Friedrich Meschede, Ostfildern 2003, S. 192 – 197.
- Badura-Triska 2008: Eva Badura-Triska, Wer wird wann, warum und inwiefern zum Bad Painter?, in: *Bad Painting. Good Art*, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2008, S. 45 – 102.
- Baltrock 2000: Thomas Baltrock, Für Kirchen nicht geeignet?, in: *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit der Nolde-Stiftung Seebühl, Köln 2000, S. 40 – 44.
- Baumann 1998: Daniel Baumann, „The Way You Wear Your Head“, in: *Martin Kippenberger*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg/Kunsthalle Basel, Basel 1998, S. 29 – 70.
- Beaucamp 2005: Eduard Beaucamp, Die verzweifelte Erinnerung. Geschichtskonstrukte und Bewusstseinsanalysen, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S. 19 – 27.
- Der Komplex Kippenberger, in: *Texte zur Kunst*, Ausgabe Juni 1997, 7. Jahrgang Nr. 26, hrsg. v. Stefan Gremer und Isabelle Graw, Köln 1997, S. 45 – 74.

- Diederichsen 2007: Dietrich Diederichsen, Nachwort, in: *Martin Kippenberger. Wie es wirklich war. Am Beispiel Lyrik und Prosa*, hrsg. v. Dietrich Diederichsen, Frankfurt am Main 2007, S. 343 – 360.
- Diederichsen 1997: Dietrich Diederichsen, Das Prinzip der Verstrickung: Kippenberger und seine Rezeption, in: *Texte zur Kunst*, Ausgabe Juni 1997, 7. Jahrgang Nr. 26, hrsg. v. Stefan Gremer und Isabelle Graw, Köln 1997, S. 75 – 84.
- Diederichsen 2003: Dietrich Diederichsen, „Im Kino ornanierend“, in: *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, hrsg. v. Götz Adriani, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst ZKM Karlsruhe, Ostfildern 2003, S. 170-175.
- Falckenberg 2002: Harald Falckenberg, Jenseits von Gut und Böse. Das Phänomen Jonathan Meese, in: *Jonathan Meese. Revolution*, hrsg. v. Carsten Ahren und Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft Hannover, Hannover 2002, S. 21 – 74.
- Fest 1998: Joachim Fest, Das nie endende Menetekel der Geschichte. Anmerkungen zu Bernhard Heisig, in: *Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten*, hrsg. v. Ernst Walter Brüggemann und Rüdiger Küttner, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/Patricia Ferdinand-Ude/Joachim Fest/Bernhard Heisig u.a., Ausst. Kat. das Homburg/Wuppertal/Berlin, Köln 1998, S. 177 – 195.
- Fleck 2007: Robert Fleck, Jonathan Meese. Von der Berlin-Biennale bis zu den Deichtorhallen 2006, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2007, S. 257 – 264.
- Fluck 2000: Andreas Fluck, „Das große Werk“ - Der Gemäldezyklus „Das Leben Christi“ 1911/1912, in : *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit der Nolde-Stiftung Seebühl, Köln 2000, S. 30 – 39.
- Gehring 2003: Ulrike Gehring, Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden, in: *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, hrsg. v. Götz Adriani, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst ZKM Karlsruhe, Ostfildern 2003, S. 8 – 17.
- Gillen 1988: Eckhart Gillen, „Beharrlichkeit des Vergessens“. Arbeit an der Erinnerung: Zur Malerei von Bernhard Heisig, in: *Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR*, hrsg. v. Berliner Festspiele GmbH/Galerie Brusberg Berlin/Staatlicher Kunsthandel der DDR, Ausst. Kat. Neues Kunstquartier des T.I.P., Berlin 1988, S. 103 – 113.
- Gillen 2005a: Eckhart Gillen, Beharrlichkeit des Vergessens. Der Maler als Regisseur der Erinnerung, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden

- Künste Leipzig/K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S. 28 – 53.
- Gillen 2005b: Eckhart Gillen, Christus, der Dulder, verweigert den Gehorsam, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S. 186 – 194.
- Gillen/Heim/Kaiser 2005: Eckhart/Tino/Paul Gillen/Heim/Kaiser, Wir glaubten alle, da muss noch was kommen...Stichworte zu einer Biografie, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S. 307 – 329.
- Gohr 2009: Siegfried Gohr, 60 Jahre Bundesrepublik Deutschland – die 1950er Jahre, in: *60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland. 1949 bis 2009*, hrsg. v. Walter Smerling Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln 2009, S. 26 – 31.
- Gohr 1991: Siegfried Gohr, Zur Druckgraphik von Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Werkverzeichnis 1960 – 1990. Druckgraphik*, Edition Cantz, München 1991, S. 11 – 17.
- Gohr 1994: Siegfried Gohr, Markus Lüpertz – Geschichte und Eigenart seines Bildverständnisses, in: *Markus Lüpertz*, Ausst. Kat. Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Lichtenstein, Klagenfurt 1994, S. 19 – 34.
- Gohr 1997: Siegfried Gohr, Der Maler im Zwischenraum. Eine Einführung in das Werk von Markus Lüpertz 1964 – 1997, in: *Markus Lüpertz*, hrsg. v. Siegfried Gohr, Ausst. Kat. Hypo-Kulturstiftung München, München 1997, S. 11 – 31.
- Gohr 2009: Siegfried Gohr, 60. Jahre Bundesrepublik Deutschland – die 50er Jahre, in: *60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland. 1949 bis 2009*, hrsg. v. Walter Smerling Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln 2009, S. 26 – 29.
- Goldstein 2009: Ann Goldstein, The Problem Perspective, in: *Martin Kippenberger. The Problem Perspective*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles (MOCA), London 2009, S. 38 – 117.
- Graf/Große Kracht 2007: Friedrich Wilhelm/Klaus Graf/Große Kracht, Einleitung: Religion und Gesellschaft im Europa des 20. Jahrhunderts, in: *Religion und Gesellschaft. Europa im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 1 – 42.

- Guth 1996: Peter Guth, Hartwig Ebersbach – kaspar ingeniosus, in: *Hartwig Ebersbach. Gemälde. Installationen. Plastiken*, hrsg. v. Herwig Guratzsch, Ostfildern 1996, S. 25 – 34.
- Guth 2003: Peter Guth, Hartwig Ebersbach, in: *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, hrsg. v. Matthias Flügge und Friedrich Meschede im Auftrag der Guardini Stiftung e.V. und der Stiftung St. Matthäus, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Ostfildern 2003, 104 – 110.
- Hergott 2007: Fabrice Herrgott, Das Schweigen von Saint-Just. Meese und die Französische Revolution, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2007, S. 267 – 272.
- Hollein 2004: Max Hollein, Interview mit Jonathan Meese. Berlin 8. Okt 2004, in: *Jonathan Meese. Képi blanc, nackt*, Ausst. Kat. Schirn kunsthalle Frankfurt, Frankfurt 2004, S. 10 – 21.
- Holsten 1977: Siegmund Holsten, Motivvergleiche zu Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1977, S. 54 – 61.
- Hopper-Sailer 2005: Richard Hopper-Sailer, Meditation oder Reflexion? Über das prekäre Verhältnis von moderner Kunst und Religion, in: *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, hrsg. v. Reinhard Hoeps, Paderborn 2005, S. 165 – 194.
- Ich male mehr als ich betrachte. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Oswald Wiener und Markus Lüpertz (1982), in: *Markus Lüpertz. Bilder 1970 – 1983*, hrsg. v. Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1983, S. 79 – 102.
- Johannes Gachnang. Ein Gespräch mit Georg Baselitz, in: *Georg Baselitz*, hrsg. v. Jürgen Schilling, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1981, S. 71.
- Kaufmann 1988: Franz-Xaver Kaufmann, Homo Religiosus, in: *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 57 – 68.
- Kersten 1993: Wolfgang Kersten, Markus Lüpertz, der Maler auf der Bühne der Kunstgeschichte, in: *Markus Lüpertz. Malerei, Plastik, Zeichnung. „Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers“*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Bonn 1993, S. 14 – 26.
- Kersten 1995: Wolfgang Kersten, Gegenästhetik. Markus Lüpertz' dionysischer Apoll in der alten Oper Frankfurt, in: *Markus Lüpertz, Skulpturen in Bronze*, Ausst. Kat. Städtische

- Kunsthalle Mannheim/Kunstsammlungen Augsburg/Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Heidelberg 1995, S. 47 – 56.
- Kippenberger 2007b: Martin Kippenberger, „Durch die Pubertät zum Erfolg“, in: *Martin Kippenberger. Wie es wirklich war. Am Beispiel Lyrik und Prosa*, hrsg. v. Diedrich Diederichsen, Frankfurt am Main 2007, S. 25 – 60.
- Kippenberger 2006: Susanne Kippenberger, Heimweg Highway. Oder: Vom Einfachsten nach Hause, in: *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch*, hrsg.v. Doris Krysof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ostfildern 2006, S. 49 – 58.
- Klotz 1986: Heinrich Klotz, Markus Lüpertz: Gegenstandserfindungen – Menschenchiffren, in: *Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei. Gemälde und Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 9 – 17.
- Kneubühler 1977: Theo Kneubühler, Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Dithyrambische und Stil-Malerei*, Ausst. Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1977, S. 7 – 17.
- Kober 1980: Karl Max Kober, Der Maler Bernhard Heisig, in: *Bernhard Heisig - Bilder aus den siebziger Jahren*, Ausst. Kat. Michal Hertz Bremen, 1980.
- Kober 1985: Karl Max Kober, Zur Entwicklung der Bildstruktur bei Bernhard Heisig, in: *Bernhard Heisig. Malerei. Graphik, Zeichnungen*, hrsg. v. Museum für Bildende Künstler Leipzig, Ausst. Kat. Leipzig 1985, S. 18 – 21.
- Kober 1995: Karl Max Kober, Bernhard Heisig. Bilder und Grafik, in: *Bernhard Heisig. „Begegnung mit Bildern“*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg, Berlin 1995, S. 42 – 45.
- Krysof/Morgan 2006: Doris Krysof/Jessica Morgan, Einleitung. Martin Kippenberger (1953 – 1997), in: *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch*, hrsg.v. Doris Krysof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ostfildern 2006, S. 9 – 10.
- Lehmann 2006: Hartmut Lehmann, Sonderweg Europas oder Sonderweg Amerikas? Religiosität und Kirchlichkeit im transatlantischen Vergleich, in: *Macht Glaube Politik?. Religion und Politik in Europa und Amerika*, hrsg. v. Tobias Mörschel, Göttingen 2006, 134 – 146.
- Lindner 1999: Gerd Lindner, Einführung, in: *Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999*, hrsg. v. Brigitte Tübke-Schnellenberger und Gerd Lindner, Ausst. Kat. Bad Frankenhausen, Dresden 1999, S. 7 – 8.

- Loers 2007: Veit Loers, „I had a vision“: Kippenberger und Beuys, in: *Modell Martin Kippenberger. Utopien für alle*, Ausst. Kat. Kunsthaus Graz, hrsg. v. Peter Pakesch, Köln 2007, S.58 – 67.
- Loers 2008a: Veit Loers, Die Rückkehr der Dämonen. Esoterik, Okkultismus und Spiritualität haben ihre Schlupfwinkel verlassen und beseelen die Kunstwelt. Studien zu einem kulturellen Stimmungswandel, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, Juli/August 2008, Berlin 2008, S. 74 – 77.
- Loers 2008b: Veit Loers, Cthulhus Ruf, in: *Psychonauten. Kunst in Ekstase*, Jahresring 55. Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 2008, S. 12 – 59.
- Makela 1996: Maria Makela, Mythologie, Religion und Gesellschaft in Corinths Bildthemen, in: *Lovis Corinth*, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster/Christoph Vitali/Barbara Butts, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München/New York 1996, S. 59 – 68.
- Lüpertz 1981: Markus Lüpertz, Über den Schaden sozialer Parolen in der Bildenden Kunst, Londoner Vortrag, in: *Markus Lüpertz. Bilder 1970 – 1983*, hrsg. v. Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1983, S. 19 – 22.
- Melcher 2003: Ralph Melcher, Der Künstler und die Zeitkrankheit, in: *Martin Kippenberger. Schattenspiel im Zweigwerk. Die Zeichnungen*, Ausst. Kat. Museum für neue Kunst. ZKM Karlsruhe, hrsg. v. Götz Adriani, Köln 2003, S. 14 – 19.
- Meinhof 2009: Renate Meinhof, Wenn Gottlose auf Touren kommen, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 132, 12. Juni 2009, S. 3.
- Merkert 1998: Jörn Merkert, Das „Denken in Bildern“. Anmerkungen zur Bildwelt von Bernhard Heisig nebst einigen Polemiken, in: *Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten*, hrsg. v. Ernst Walter Brüggemann und Rüdiger Küttner, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/Patricia Ferdinand-Ude/Joachim Fest/Bernhard Heisig u.a., Ausst. Kat. Bad Homburg/Wuppertal/Berlin, Köln 1998, S. 8 – 15.
- Meschede 2007: Friedrich Meschede, Es war einmal im Meeseland. Meeseland ist abgebrannt. Aspekte von Skulptur im Werk von Jonathan Meese, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2007, S. 283 – 287.
- Meurer 1985: Heribert Meurer, Triumph und Passion. Zur Entwicklung des Kruzifixes, in: *Christus im Leiden. Kruzifixe. Passionsdarstellungen aus 800 Jahren*, Stuttgart 1985, S. 21 – 32.
- Morgan 2006: Jessica Morgan, Sankt Martin, in: *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch*, hrsg. v. Doris Krysof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ostfildern 2006, S. 11 – 25.

- Mühlhaupt 1990: Freya Mühlhaupt, Regisseur großer Bildstoffe. Der Maler Bernhard Heisig, in: *Kunst in der DDR*, hrsg. v. Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Leck 1990, S. 379 – 382.
- Ohrt 2004: Roberto Ohrt, Zuerst die Füße, in: *Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, Köln 2004, S. 43 – 56.
- Ohrt 1994: Roberto Ohrt, Über Martin Kippenberger. Kunst zum Nachdenken, ob's so weitergeht, in: *Martin Kippenberger. Künstler. Kritisches Lexikon*, Ausgabe 27, hrsg. v. Prof. Lothar Romain/Dr. Detlef Bluemler, Verlag Weltkunst und Bruckmann München, München 1994, S. 2 – 11.
- Ottand 1999: Clemens Ottand, Das Leiden Christi, in: *James Ensor (1860 – 1949). Visionär der Moderne. Gemälde. Zeichnungen und das druckgraphische Werk der Sammlung Gerard Loobuyck*, Ausst. Kat. Galerie Albstadt, Bonn 1999, S. 161 – 182.
- Pachnicke 1985: Peter Pachnicke, Bernhard Heisig, in: *Bernhard Heisig. Malerei. Graphik, Zeichnungen*, hrsg. v. Museum für Bildende Künste Leipzig, Ausst. Kat. Leipzig 1985, S. 8 – 17.
- Pachnicke 1989: Peter Pachnicke, „In jeder Figur stecke ich drin“, in: *Bernhard Heisig. Retrospektive*, hrsg. v. Jörn Merkert und Peter Pachnicke, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/ Klaus Honnef/ Karl Max Kober u.a., Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin u.a., München 1989, S. 9 – 25.
- Pakesch 2007: Peter Pakesch, Martin Kippenberger. Die Utopie des Künstlers, in: *Modell Martin Kippenberger. Utopien für alle*, Ausst. Kat. Kunsthaus Graz, hrsg. v. Peter Pakesch, Köln 2007, S. 6 – 21.
- Papies 1995: Hans Jürgen Papies, Zu „Christus verweigert den Gehorsam“, in: *Bernhard Heisig. „Begegnung mit Bildern“*, hrsg. v. Dieter Brusberg, Ausst. Kat. Galerie Brusberg, Berlin 1995, S. 46 – 65.
- Petrowa 2003: Jewgenija Petrowa, Der Suprematismus und die Religion Malewitschs, in: *Kasimir Malewitsch. Suprematismus*, hrsg. v. Matthew Drutt, Ausst. Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, New York 2003, S.88 – 95.
- Pfeiffer 2005: Ingrid Pfeiffer, James Ensor im Ganzen gesehen – Versuch eines Resümees, in: *James Ensor*, hrsg. v. Ingrid Pfeiffer/Max Hollein, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2005, S. 17 – 80.

- Picasso vollenden. Martin Kippenberger im Gespräch mit Daniel Baumann (1996), in: *Martin Kippenberger. Einer von Euch. Unter Euch. Mit Euch*, hrsg. v. Doris Krysof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ostfildern 2006, S. 59 – 65.
- Pollack 2007: Detlef Pollack, Religion und Moderne. Zur Gegenwart der Säkularisierung in Europa, in: *Religion und Gesellschaft. Europa im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Graf und Klaus Große Kracht, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 73 – 103.
- Pop, Ironie und Ernsthaftigkeit. Albert Oehlen im Gespräch mit Thomas Groetz über Martin Kippenberger, in: *Martin Kippenberger. Pinturas/Painting/Gemälde*, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, Köln 2004, S. 77 – 84.
- Power 1991: Kevin Power, Lüpertz: „Orphic Song“, in: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 56 – 79.
- Prinzhorn 2003: Martin Prinzhorn, Auflage: unlimitiert, in: *Martin Kippenberger. Multiples. Werkverzeichnis*, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig/Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Köln 2003, S. 7 – 9.
- Riese 2007: Ute Riese, Das deutungsreiche Spiel. Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart, in: *Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel*, Ausst. Kat. von der Heydt Museum Wuppertal, Böhmen/Westfalen 2007, S. 35 – 61.
- Rödiger-Diruf 1991: Erika Rödiger-Diruf, Markus Lüpertz „Pierrot lunaire“, in: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 37 – 49.
- Ronte 1997: Dieter Ronte, „Kreuzannahme“, in: *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, hrsg. v. Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Nürnberg/Leipzig 1997, S. 160 – 179.
- Ronte 2009: Dieter Ronte, Mit Ironie, ohne Unschuld, in: *60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland. 1949 bis 2009*, hrsg. v. Walter Smerling Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln 2009, S. 178 – 183.
- Rossié 2008: Beate Rossié, „Symbolhafte Sprache, die aus der Weltanschauung entspringt“. Kirchliche Kunst im Nationalsozialismus, in: *Christentum und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus*, hrsg. v. Stefanie Endlich/Monica Geyler-von Bernus/Beate Rossié, Ausst. Kat. Gedenkstätte Deutscher Widerstand Berlin, Berlin 2008, S. 96 – 110.
- Sager 1982: Peter Sager, Der alte Wilde, in: *Zeitmagazin*, Nr. 13, 26. März 1982, Hamburg 1982, S. 23 – 28.

- Saltz 2009: Jerry Saltz, Martin Kippenberger. Der Mann der einfach alles konnte: Eine Retrospektive im New Yorker MoMA entreißt sein Werk den Phrasendreschmaschinen, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, Ausgabe 5/2009, Berlin 2009, S. 110 - 111.
- Sander 1985: Dietulf Sander, „Der faschistische Alptraum“, in: *Bernhard Heisig. Malerei. Graphik, Zeichnungen*, hrsg. v. Museum für Bildende Künstler Leipzig, Ausst. Kat. Leipzig 1985, S. 36 – 47.
- Sander 2005: Dietulf Sander, Der faschistische Alptraum, in: *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig/K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf/Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Köln 2005, S.141-160.
- Schalhorn 2003: Andreas Schalhorn, „Versuch's mal ohne Film“. Fotografie im Werk von Martin Kippenberger, in: *Martin Kippenberger. Schattenspiel im Zweigwerk. Die Zeichnungen*, Ausst. Kat. Museum für neue Kunst. ZKM Karlsruhe, hrsg. v. Götz Adriani, Köln 2003, S. 46 – 99.
- Schampers 2007: Karel Schampers, Sherwood Forest. Jonathan Meese und Jörg Immendorff, in: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2007, S. 277 – 278.
- Schmidt-Wulffen 1985: Stephan Schmidt-Wulffen, Alles in allem – Panorama „wilder“ Malerei, in: *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, hrsg. vom Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Köln 1985, S. 17 – 272.
- Schneede 1984: Uwe M. Schneede, Farbe und Merkwürdiges Vorbild ins Land tragen. Entwicklungen in der Kunst der DDR, in: *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*, hrsg. v. Art. Das Kunstmagazin, Hamburg 1984, S. 14 – 29.
- Schneede 2000: Uwe M. Schneede, Vorwort, in: *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit der Nolde-Stiftung Seebühl, Köln 2000, S. 7.
- Schulz-Hoffmann 1989: Carla Schulz-Hoffmann, Zwischen Max Beckmann und Otto Dix. Bernhard Heisig und die Tradition der Moderne, in: *Bernhard Heisig. Retrospektive*, hrsg. v. Jörn Merkert und Peter Pachnicke, mit Beiträgen von Eduard Beaucamp/Klaus Honnef/Karl Max Kober u.a., Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin u.a., München 1989, S. 71 – 81.

- Schulz-Hoffmann 1991: Carla Schulz-Hoffmann, Zur Rezeption und Paraphrase bei Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 13 – 26.
- Schuster 2009: Angelika Schuster, Jonathan Meese. Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland, in: *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, hrsg. v. Marion Ackermann, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern 2009, S. 234 – 237.
- Scorzin 2006: Pamela C. Scorzin, Jonathan Meese, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 73, Heft 5, München 2006, S. 1 – 16.
- Smitmans 2007: Adolf Smitmans, *Kreuz und Gekreuzigter in der europäischen Kunstgeschichte*, Online-Texte der Evangelischen Akademie Bad Boll. (<http://www.ev-akademie-boll.de/fileadmin/res/otg/641505-Smitmans.pdf> 14.2.2007).
- Smolik 2008: Noemi Smolik, Mit Okkultem zur Subversion, in: *Psychonauten. Kunst in Ekstase*, Jahresring 55. Jahrbuch für moderne Kunst, hrsg. v. Veit Loers, Köln 2008, S. 60 – 70.
- Tillich 1980: Paul Tillich, Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche, in: *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Wieland Schmied, Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin 1980, S. 59 – 66.
- Tuchel 2008: Johannes Tuchel. Nationalsozialismus und christliche Kirchen. Einige Gedanken zu Nachfolgebereitschaft, Anpassung und Widerstand, in: *Christentum und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus*, hrsg. v. Stefanie Endlich/Monica Geyler-von Bernus/Beate Rossié, Ausst. Kat. Gedenkstätte Deutscher Widerstand Berlin, Berlin 2008, S. 9 – 14.
- Ullrich 2009: Wolfgang Ullrich, „Der Tyrann als Muttersöhnchen“, in: *Kunstzeitung* 149, hrsg. v. Gabriele Lindinger/Karlheinz Schmid, Januar 2009, S. 10.
- Von Maur 1988: Karin von Maur, Joseph Beuys und der „Christusimpuls“, in: *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 45 – 56.
- Walter-Dressler 1991: Helga Walter-Dressler, Biographie Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Rezeptionen – Paraphrasen*, Ausst. Kat. Städtische Galerie PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 11.
- Wentrup 2002: Jan-Hendrik Wentrup, Ein-Mann-Partei des getriebenen Ichs. Das literarische Wahlprogramm des Jonathan Meese, in: *Jonathan Meese. Revolution*, hrsg. v. Carsten Ahren und Carl Haenlein, Ausst. Kat. Kestner Gesellschaft Hannover, Hannover 2002, S. 75 – 86.

- Wetzel 2009: Maria Wetzel, Den Kirchen laufen immer mehr Mitglieder davon, in: *Stuttgarter Nachrichten*, Mittwoch 28. Oktober 2009, Titelseite.
- Winnekes 1989: Katharina Winnekes, Das Christusbild der Moderne, in: *Christus in der Bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1989, S. 45 – 80.
- Zweite 1986: Armin Zweite, „Niemandland, zurückgelassenes Handeln und herausgelöstes Gesicht“. Stichworte zu Markus Lüpertz, in: *Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei. Gemälde und Skulpturen*, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 23 – 44.

Lexika und Nachschlagewerke

- BK: *Der Brockhaus Kunst*, hrsg. v. Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus, Mannheim 2001.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament*, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, Stuttgart 1980.
- RGG: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 4. Aufl., hrsg. v. Kurt Galling, Tübingen 2008.
- LCI: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, 8 Bde. Freiburg i. Br. (u.a.) 1970.
- LdK: *Lexikon der Kunst. Architektur. Bildende Kunst. Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung. Kunsttheorie*, hrsg. v. E.A. Seemann Verlag, Leipzig 2004.
- LTK: *Lexikon für Theologie und Kirche*, begr. Michael Buchberger, hrsg. v. Walter Kasper u.a., 3. Aufl., Freiburg/Basel/Rom/Wien 1993 – 2001.
- DA: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, 43. Bde., New York 1996.
- WCI: *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, 8. verb. Aufl., Köln 2004.

Internet

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,432666,00.html> (21. August 2006).

URL: http://www.cfa-berlin.com/artists/jonathan_meese/ (11. März 2007).

URL: <http://www.cfa-berlin.com/videos/> (11. März 2007).

URL: <http://fowid.de/> <http://www.remid.de/> (15. April 2009).

URL: <http://www.welt.de/kultur/article2368352/Trotz-Papst-Kritik-der-Frosch-bleibt.html> (29. Juli 2009).

URL: <http://www.deichtorhallen.de/480.html> (5. Juli 2009).

URL: <http://www.dominikaner-koeln.de/kirche.machaberfenster.php/1> (27. Mai 2009).

URL: <http://www.museum-am-dom.de> (10. Mai 2008).

URL: http://www.focus.de/panorama/vermishtes/bozen-gekreuzigter-kippenberger-frosch-erregt-gemueter-in-suedtirol_aid_304277.html, (10. August 2009).

URL: <http://de.youtube.com/watch?v=3GZL1ZdWGTU> (15. Nov.2008).

URL: http://willie.itg.unimuenchen.de:9070/praktisch/didaktik/seminar_kreuz_und_kruzifix/vorlage_theologie5.htm (12. Nov. 2009)

URL: <http://de.youtube.com/watch?v=3GZL1ZdWGTU> (18. Nov. 2008).

URL: <http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kuenstler/uecker/index.html> (27. Januar 2010).

URL: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-triumph-of-death/> (5. Mai 2010).

Abbildungsnachweis

- Abbildung 1: *Kreuzigung, Rabula Codex*, 586, Pergament, 33,5 x 22,5 cm, Biblioteca Laureziana, Florenz, aus: Phaidon 2005, S. 9.
- Abbildung 2: *Kreuzigung*, Anfang 11. Jh., Mosaik, Narthex von Hosios Lukas, aus: Chatzidakis 1997, S. 32 (Abb. 19).
- Abbildung 3: Giotto di Bondone, *Kreuzigung*, um 1304-1313, Detail der Freskenausschmückung, Scrovegni-Kapelle, Padua, aus: Flores d'Arcais 1995, S. 186-187.
- Abbildung 4: Jan van Eyck, *Kreuzigung*, um 1425-30, Tempera und Öl von Holz auf Leinwand übertragen, 56,5 x 19,5 cm, Metropolitan Museum of New York, aus: Phaidon 2005, S. 59.
- Abbildung 5: Grünewald, *Kreuzigung*, 1515, Mitteltafel vom Isenheimer Alter, Öl auf Holz, 269 x 307 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar, aus: Phaidon 2005, S. 113.
- Abbildung 6: Eugène Delacroix, *Kreuzigung*, 1853, Öl auf Leinwand, 73,5 x 59,7 cm, National Gallery, London, aus: Phaidon 2005, S. 171.
- Abbildung 7: Max Klinger, *Kreuzigung*, 1890, Öl auf Holz, 251 x 465 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, aus: Phaidon 2005, S. 179.
- Abbildung 8: *Gerokreuz*, 969-976, Eiche, Höhe 187 cm, Dom, Köln, aus: Mennekens/Röhrig 1994, S. 6.
- Abbildung 9: Cimabue, *Kruzifixus*, 1274, Öl und Gold auf Holz, 433 x 390 cm, Museo dell'Opera di S. Croce, Florenz, aus: Bellosi 1998, S. 96.
- Abbildung 10: Peter Paul Rubens, *Christus am Kreuz*, 1612, Öl auf Holz, 145,3 x 918 cm, alte Pinakothek, München, aus: Phaidon 2005, S. 139.
- Abbildung 11: Paul Gauguin, *Der gelbe Christus*, 1889, Öl auf Leinwand, 92,1 x 73,4 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, aus: Kat. Ostfildern 2009b, S. 85.
- Abbildung 12: James Ensor, *Die Kreuzigung*, 1880-1886, Bleistift, Farbstifte und Ölfarbe auf Papier, 17,2 x 22,2 cm, Privatsammlung, Belgien, aus: Pfeiffer/Hollein 2005, S. 69.
- © VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 13: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Die Kreuze*, 1653, 3. Zustand, Kaltnadel- und Ätzradierung auf Papier, 38,4 x 45 cm, Staatliche Kunstsammlung Dresden, aus: Phaidon 2005, S. 156.

- Abbildung 14: Lovis Corinth, *Roter Christus*, 1922, Öl auf Holz, 129 x 108 cm, Staatsgalerie moderner Kunst München, aus: Kat. München/New York 1996, S. 267.
- Abbildung 15: Emil Nolde, *Kreuzigung*, aus: *Leben Christi*, neunteiliger Altar, 1912, Öl auf Leinwand, 220 x 191 cm, Stiftung Seebühl Ada und Emil Nolde, aus: Phaidon 2005, S. 195.
- Abbildung 16: George Rouault, *Christus am Kreuz*, 1936, Aquatinta, 64,8 x 48,7 cm, Galerie Michel Fillion, aus: Phaidon 2005, S. 207.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 17: Marc Chagall, *Weißer Kreuzigung*, 1938, Öl auf Leinwand, 155 x 139,5 cm, Art Institute, Chicago, aus: Phaidon 2005, S. 209.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 18: George Grosz, *Christus am Kreuz, von Soldaten umgeben (Mich dürstet)*, um 1920/25, Tuschfederzeichnung auf Velin, 64,9 x 52 cm, Stiftung Christliche Kunst, Wittenberg, aus: Zöge von Manteuffel 2002, S. 95.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 19: Salvador Dalí, *Corpus Hypercubus (Kreuzigung)*, 1954, Öl auf Leinwand, 194,3 x 123,8 cm, Metropolitan Museum, New York, aus: Kat. Stuttgart 1989, S. 329.
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 20: Kasimir Malewitsch, *Studie zu einem Kreuzifix*, nach 1930, Bleistiftzeichnung, 11,4 x 7,5 cm, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, aus: Rombold/Schwebel 1983, S. 57.
- Abbildung 21: Philipp Ruprecht, *Kreuzigung*, 1939, aus: *Der Stürmer. Deutsches Wochenblatt zum Kampf um die Wahrheit*, hrsg. v. Julius Streicher, Ausgabe Januar 1939, Titelblatt.
- Abbildung 22: Otto Dix, *Kreuzigung*, Öl auf Leinwand, 1948, 200 x 150 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, aus: Phaidon 2005, S. 221.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 23: Horst Strempel, *Nacht über Deutschland*, 1945/46, Mitteltafel, 150 x 168 cm, aus: Thomas 2002, S. 17.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 24: Dieter Goltzsche, *Kreuzigung*, 1969, Aquarell gespritzt, 48,2 x 36 cm, im Besitz des Künstlers, aus: Thomas 2002, S. 188.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

- Abbildung 25: Werner Tübke, *Kreuzigungsszene*, 1987, Öl auf Leinwand, 44 x 44 cm, Privatsammlung, aus: Kat. Berlin 1988, S. 182.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 26: Volker Stelzmann, *Kreuzigung*, 1987, Diptychon, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 228 x 60; 228 x 204 cm, St. Ewald Wuppertal, aus: Mennekes 1995, S. 89.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 27: Hartwig Ebersbach, *Kleine Kreuzigung I*, 1984, Öl auf Hartfaser, 162 x 147 cm, Ludwig Museum Budapest, aus: Kat. Ostfildern 1996, S. 10.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 28: Matthias Klemm, *Angeklagt der Anstiftung zum Frieden*, 1985, Offsetlithographie, 511 x 740 cm, b.z.u.l., aus: Kat. Magdeburg 1999, S. 130.
- Abbildung 29: Willi Baumeister, *Kreuzigung*, 1952, Öl mit Kunstharz, Spachtelkitt und Sand auf Hartfaserplatte, 65 x 81 cm, Privatbesitz, aus: Baumeister/Beye 2002, S. 476.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 30: Eugen Schönebeck, *Der Gekreuzigte I*, 1964, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Berlinische Galerie, aus: Merkert 2004, S. 91.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 31: Joseph Beuys, *Kreuzigung*, 1962-1963, Holz, Nagel, Elektrokabel, Faden, Nadel, Schnur, zwei Plastikflaschen, Zeitungspapier, Ölfarbe, Gips; Staatsgalerie Stuttgart, aus: Kat. München 1988, S. 151.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 32: Joseph Beuys, *Ich träumte, dass das Christentum jetzt eine Chance hat*, 1969, Schwarz-Weiß-Photographie von Bernd Jansen, 28,7 x 28,4 cm, von Beuys beschriftet, signiert und mit dem „Hauptstromstempel“ versehen, Sammlung Christliche Kunst, Wittenberg, aus: Zoege von Manteuffel 2002, S. 123.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 33: Jiri Georg Dokoupil, *Goldener unvollendeter doppelter Jesus*, 1986, Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm, Privatsammlung New York, aus: Kat. Hannover 2002a, S. 70 – 71, (Nr. 22).
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

- Abbildung 34: Peter Angermann, *Ohne Titel*, 1983, Öl auf Leinwand, 185 x 225 cm, im Besitz des verstorbenen Galeristen Hans-Jürgen Müller.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 35: Georg Baselitz, *Tanz ums Kreuz*, 1983, Öl auf Leinwand, 314 x 210 cm, im Besitz des Künstlers, aus: Mennekes/Röhrig 1994, S. 15.
- Abbildung 36: Neo Rauch, *Bon Si*, 2006, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, Galerie EIGEN+ART Berlin, aus: Kat. Köln 2006, S. 180-181.
© courtesy Galerie Eigen + Art Leipzig/Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 37: Markus Lüpertz, *Rote Kreuze – dithyrambisch*, 1967, Leimfarbe auf Leinwand, 3002 x 198 cm, Galerie Michael Werner, aus: Kat. Bern 1977, Nr. 12.
© Markus Lüpertz
- Abbildung 38: Markus Lüpertz, *Ich war in einem Land, in dem die Schmetterlinge gekreuzigt wurden*, Triptychon, 1985, Öl und Kohle auf Papier, 200 x 120; 200 x 200; 200 x 120 cm, aus: Mennekes 1995, S. 156 – 157.
© Markus Lüpertz
- Abbildung 39: Markus Lüpertz, *Triptychon Beweinung/Kreuzigung*, 1984, Gouache auf Papier, 3-teilig, Neue Nationalgalerie Berlin, aus: Kat. München 1986, S. 98 – 99.
© Markus Lüpertz
- Abbildung 40: Markus Lüpertz, *Golgatha*, 1993, Öl auf Leinwand, 300 x 423 cm, aus: Kat. Bonn 1993, S. 28-29.
© Markus Lüpertz
- Abbildung 41: Bernhard Heisig, Fotografie zu: *Christus fährt mit uns*, 1973, Öl auf Leinwand, 79 x 60 cm, zerstört, aus: Kat. Köln 2005b, S. 186.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 42: Bernhard Heisig, Fotografie zu: *Christus fährt mit uns I*, 1978-88, Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm, aus: Kat. Köln 2005b, S. 187.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 43: Pieter Breughel, *Triumph des Todes*, um 1562, Öl auf Holz, 117 x 162 cm, Prado Madrid, aus: Homepage des Museo Nacional del Prado URL: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-triumph-of-death/> 5. Mai 2010.

- Abbildung 44: Bernhard Heisig, *Christus fährt mit uns II*, 1985-87, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, Ludwig Galerie Schloß Oberhausen, aus: Kat. München 1989, Abb. 101.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 45: Bernhard Heisig, *Der Ölberg*, 1987/89, Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm, Privatbesitz, aus: Kat. Köln 2005b, S. 192.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 46: Bernhard Heisig, *Christus verweigert den Gehorsam II*, 1986-1988, Öl auf Leinwand, 141 x 281 cm, Nationalgalerie Berlin, Kat. Köln 2005b, S. 194.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 47: Bernhard Heisig, *Probleme der Militärseelsorge I*, aus der Mappe *Faschistischer Alptraum*, 1965/66, Lithographie, 48,3 x 35,5 cm, aus: Kat. Köln 2005b, S. 145.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 48: Bernhard Heisig, *Christus fährt mit uns*, aus der Mappe *Faschistischer Alptraum*, 1967/68, Lithographie, 65 x 49,5 cm, aus: Kober 1981, S. 51.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010
- Abbildung 49: Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, 1988, Öl auf Leinwand, 240 x 200 cm, Privatbesitz, aus: Kat. Ostfildern 1991, S. 7.
© Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne
- Abbildung 50: Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, aus der Serie „Vom Eindruck zum Ausdruck“, 1979, 209 Fotografien zum Aufkleben in den Katalog. (Abfotografiertes Bild des Originals von Thomas Grässlin).
© Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne
- Abbildung 51: Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, 1990, Öl auf Leinwand, 240 x 200 cm, aus: Kat. Ostfildern 1991, S. 35.
© Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne
- Abbildung 52: Martin Kippenberger, *Zuerst die Füße*, 1990, Holz geschnitzt, Autolack, Metallnägeln, 130 x 100 x 22 cm, 1. von 5 Exemplaren, Jänner Galerie Wien, aus: *Martin Kippenberger. Multiples. Werkverzeichnis*, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig/Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Köln 2003, S. 74 – 75.
© Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne

Abbildung 53: George Grosz, *Christus am Kreuz (Verspottung)*, um 1927, Tusche und Aquarell, 65 x 52,5 cm, Privatbesitz, aus: Kat. Berlin 1993, S. 258.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abbildung 54: Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, aus der Serie *Heavy Burschi*, 1989/90 Farbfotografie von Acrylbild, aus: Muthesius 1991, S. 140.

© Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne

Abbildung 55: Jonathan Meese, *Ohne Titel*, 2007, Fotografie, aus: Kat. Heidelberg 2007.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abbildung 56: Jonathan Meese, *Die Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland*, 2003, Öl auf Leinwand, 360 x 1000 cm, Saatchi Gallery London, aus: Kat. Ostfildern 2009a, S. 234-235.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abbildung 57: Jonathan Meese, *Kampf um Pluto*, 2006, Öl auf Leinwand, 210 x 421 x 2,4 cm, aus: Kat. Stuttgart 2007, S. 13.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abbildung 58: Jonathan Meese, *Erzbalettschule „Saloon Fitty“ (Die gralsfrischen Leibesübungen der totalen Metabolischen, wie Schlüpferevolution „Kein-Ich“)*, 2009, Öl und Collage auf Leinwand, 5-teilig, 1,000 x 360 cm, Contemporary Fine Arts Galerie Berlin, ausgestellt in: „Drei Das Triptychon in der Moderne“ im Kunstmuseum Stuttgart.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Interviews

Interview mit Jonathan Meese, März 2007

Das Interview fand am 17. März 2007 in Jonathan Meeses Atelier in Berlin statt. Es wird hier in einer gekürzten Form wiedergegeben.

AS: Du bist in Tokyo geboren. Wann kamst Du nach Deutschland? Prägte Dich diese Zeit oder das Wissen, dort geboren zu sein?

JM: Ich bin mit drei Jahren nach Deutschland gekommen. Ich war also noch ein sehr kleines Kind. Ich konnte als ich hierher kam nur Englisch und Japanisch. Mutter sagt, dass ich über die Strasse gelaufen bin, in der ich dann gewohnt habe und ich habe zu allen Leuten gesagt: I hate you, I hate you. ...um das wirklich psychisch zu verkraften. Es war also eine Sache nach außen gerichtet, um nicht vollends einzugehen.

AS: Das heißt, es hat Dich nachhaltig geprägt. Hat Dich auch die Kultur dort geprägt?

JM: Absolut, ja. Diese Regeln, dieses klare Benehmen, klare Richtlinien. Diese Sicherheit, die dort vermittelt wird. Diese wunderbaren Benimmformeln, die Kleidung, das Essen, das Verhalten, die Körpergymnastik, die Uniformen.

AS: Fliegst Du jetzt wieder regelmäßig nach Japan?

JM: Ich fahre immer mal wieder hin. Ich werde es natürlich nie verstehen und werde natürlich nie wirklich beteiligt sein. Weil ich eben auch anders aussehe – ist ja auch gut so. Ich bin trotzdem Gast – ich bin zwar dort geboren – aber ich werde immer ein ganz anderer Samurai sein. Also ich bin nicht der Samurai, der sich in Japan bilden kann am Fuße des Fujiama. Ich kann mein bestes geben als Gast: respektvoll mit den Gesetzen dort umzugehen. Ich muss natürlich zuhören. Es ist genial. Ich hab es auch im Blut – eindeutig.

AS: Würdest Du Dich selbst als religiös bezeichnen?

JM: Ich bin ultra religiös.

AS: Aber unabhängig von einer Religion?

JM: Richtungslos. Komplett. Ich verliebe mich jedes Mal wieder neu in jede Religion, die man sich vorstellt. Ich finde alle toll. Das ist ja auch kein Sprung oder so. Ich finde alles super: hinduistische Gottheiten spitze, ich finde den Buddhismus wunderbar, das Christentum. Ich finde das Moslemische unglaublich spannend, wundervoll herrlich. Da passieren so tolle Abenteuer. Man kann aus allem etwas herausziehen, aber ich kann mich nicht abgrenzen. Ich bin da nicht so bestimmt, bin viel zu diffus, viel zu nebulös, zu kindisch – mal Pistazieneis,

dann mal wieder Vanilleeis, Himbeereis. Je nachdem wo man gerade ist, ist man ja auch etwas völlig anderes. Wenn ich in Japan bin, bin ich etwas anderes. Ich bring mich dann auch gerne ein. Oder wenn ich aus dem alten Ägypten Geschichten höre, dann glaube ich natürlich gleich an Echnaton. Dann denke ich Echnaton ist der Größte.

AS: Fließen diese Geschichten dann in Deine Kunst ein? Indem Du Dich damit einlässt, was Du zum Beispiel liest oder hörst? Möchtest Du dieses dann umsetzen?

JM: Ja, das kann passieren. Man macht irgendetwas, da fließt irgendetwas ein. Zum Beispiel der Gedanke, was ist ein Soldat. Oder was ist widerlich. Zum Beispiel die Frage, die Du mir gestellt hast, würde dazu führen, dass ich einen Mönch in einem Obstgarten malen möchte. Völlig klar. Das ist das utopische Obst. Aber dass man träumen muss, dass alles annehmen offen, wie ein offenes Spiel, die Religion ist auch nur unnutt. Ist ein natürliches Glücksspiel. Es ist wunderbar. Wir nehmen das alles doch viel zu verbissen. Wir können es seriös und ernst nehmen, aber nicht verbissen – dazu ist die Zeit zu kostbar. Das bringt nichts. Erhärtungen haben im menschlichen Leben nichts zu suchen. Auf Bildern da können wir verhärtet sein. Da können wir auch so radikal sein, wie es überhaupt nur denkbar ist. Wir können sogar das Böseste in Bilder packen. Wieso soll die Realität der Antirealität den Rang ablaufen? Es wird ständig gesagt, die Realität muss doch der Generator sein. Die Maschine der Zukunft – das stimmt nicht. Die Realität da draußen ist viel zu klein – viel zu mickrig. Aber künstlerisch erschließen: Eine andere Alternative – wenn man mir eine andere anbietet, ist es gut.

AS: Hast Du auch Künstler, die Du in Deinen Bildern umsetzen möchtest? Oder sind es meistens Persönlichkeiten aus Literatur, Geschichte, Philosophie etc.? Gibt es auch Künstler – nicht wie Immendorff, mit dem Du gearbeitet hast – sondern historische, wie zahlreiche Künstler beispielsweise Grünewald aufgegriffen haben? Siehst Du auch dort Vorbilder?

JM: Natürlich will man sich mit diesen großen Figuren aus der Vergangenheit umgeben. Vor allem deshalb, weil sie eben noch nicht ausgereizt sind – noch nicht ganz verschwunden sind. Sie müssen auch wiederkommen und zwar nicht als nostalgische Figuren, die irgendetwas symbolisieren, wie Picasso, das sind Figuren der Zukunft. So müssen wir sie auch behandeln. Nicht stiefmütterlich, sondern wir müssen sie wieder herbei zaubern, indem man sie sich selbst darstellen lässt und zwar neutral – wie Imotep, Architekt aus dem alten Ägypten. Sie müssen wir wieder anrufen. Diese müssen wir wieder beauftragen zu bauen. Denn die sind ja da. Der Geist, der revolutionäre Geist dieser Architekten ist ja da. Warum greifen wir auf diese ganzen nostalgischen Figuren zurück, die heute angeblich leben. Die sind doch schon längst scheintot. Diese ganzen Architekten, die wir heute beauftragen – natürlich nicht alle –

es gibt wahnsinnig große Ausnahmen – die meisten sind doch so nostalgisch. Die machen diese Nostalgie auch noch zum Gesetz. Das geht nicht. Sie sind auch so schwach. So antiutopsich. Man muss doch wieder nach vorne gehen. Ins Volle greifen. Nicht so griesgrämig. Immer, immer zum gemeinsamen Nenner kommen. Sondern radikal loslegen. In der Architektur ist doch alles erlaubt. Das ist doch eine Gegenwelt. Aber es wird so mickrig damit umgegangen, als ob alles schon erledigt wäre. Ich meine, wenn Imotep hier wäre, was der hier bauen würde. Das ist Wahnsinn! Oder Leonardo da Vinci, der würde Dinger bauen, da würden wir doch alle umfallen. Aber nein, da kommen wieder diese Erbsenzähler! Diese ganzen Gratismenschen, die doch überhaupt nichts mehr investieren wollen. Wir müssen doch wieder utopisch ganz merkwürdige Bauten bauen, ganz flache Dinge, die so wie Scheiben über der Welt schweben, wie so Sicheln, wo wir auch gar nicht wohnen, sondern irgendwelche anderen Gottheiten – irgendwelche Phänomene. Wir bauen immer viel zu sehr für uns. Wir denken immer, wir sind das Wichtigste. Aber wir sollten Gebäude für Pflanzen, Gesteine, Bilder, Kristalle machen. Ja so ein kleiner Kristall, der braucht vielleicht ein Gebäude, das tausend Meter hoch ist. Das können wir doch bauen. Ich meine, wir sind doch nicht so limitiert, wie wir immer tun. Aber nein, es geht immer um unseren kleinen „Arsch“, unsere Befindlichkeit, wie es uns geht. Wir müssen eine gemütliche Wohnung haben. Dass eine Wohnung für sich gemütlich sein könnte, auf die Idee sind wir noch nicht gekommen. Nein, ich muss da rein und ich muss es beurteilen. Aber dass sich die Sachen selbst beurteilen. Das Atelier sagt selbst, ich fühle mich hier wohl. Diese Atmosphäre, wenn wir hier raus sind, dann ist das Atelier hier im Idealzustand. Das begreifen wir nur nicht. Wir denken immer wir müssten dort eindringen. Aber ein Atelier, wo die Bilder sich selbst herstellen, betrachten miteinander und die Sachen miteinander sprechen – das ist doch das Größte. Genauso wie eine Grabkammer in den Pyramiden. Da liegt der Pharao und vielleicht einige Priester – nein wir müssen als Touristen da rein. Wir müssen dies stören. Wir müssen die Kreise stören – das finde ich sehr fragwürdig. Wenn wir die Pyramiden schon aufmachen, dann haben wir doch die Verpflichtung, neue zu bauen. Noch viel größere. Das machen wir aber auch nicht. Es geht immer wieder nur um Nostalgie. Bestätigung von alten Verhältnissen und das als Geschichte uns zu verkaufen. Aber es ist die Zukunft. Die Pyramiden sind die Zukunft. Das begreifen die Leute nicht.

AS: So ist auch Dein Begriff von Demut zu verstehen? Dass wir Menschen uns selbst zurücknehmen, da die Dinge sich selbst sind, sich selbst verwirklichen? Sie brauchen uns eigentlich nicht!

JM: Absolut. Das ist auch Demut. Demut vor dem Wort Demut. Das es sich selbst ausspielt. Das Wort. Zurücknehmen heißt, auch mal Sachen zu machen ohne eine Belohnung zu erhalten. Wenn ich für einen Kristall ein riesiges Gebäude baue, dann kriege ich vom Kristall keine Belohnung. Die Belohnung sieht anders aus. Es hat Gesellschaften gegeben, wo das wohl so war. Dass einfach aus der Sache heraus Dinge errichtet wurden: Statuen, Bilder gemacht wurden. Aus ganz anderen Bewegungen, die können wir gar nicht mehr nachvollziehen. Wir wissen nur dass sie anders sind. Und daran kann man ja anknüpfen. Auch wenn man nicht genau weiß, was es war, muss man aber doch nicht sagen, dass das was heute ist, das absolute Gesetz sein muss. Ich glaube, dass wir in einer sehr mickrigen Zeit leben – in einer ganz kleinformatischen Zeit. Das merken wir nur nicht. Uns wird ständig gesagt: ja, Du bist doch so frei. Du kannst jede vier Jahre wählen. Dass das aber ein Zipfel ist, das ist noch nicht einmal der Rede wert. Das wird aber immer wieder zur Diskussion gestellt. Aber Du kannst etwas entscheiden. Du kannst überhaupt nichts entscheiden. Heute kann man nichts mehr entscheiden, aber es wird die ganze Zeit über Freiheit geredet. Dass es doch so sei – stimmt aber nicht! Deshalb muss man dies irgendwie kennzeichnen. Da ist noch viel zu tun. Die Zeit ist günstig.

AS: Aber wenn man wirklich seine Freiheit leben würde – würde man heutzutage als verrückt abgestempelt!?

JM: In dem Moment noch gar nicht. Aber wir können im Moment sagen, dass wir alle in Unfreiheit leben und das muss sich erstmal wirklich festsetzen. Dann kann man demütig darüber sprechen. Aber wenn wir so großspurig darüber sprechen, wir sind so frei, dann stimmt irgendetwas nicht. Ich bin nur deshalb frei, weil ich anderen die Freiheit nehme. Rosa Luxemburg usw. haben das schon alle dargestellt. Aber bezogen auf eine völlig andere Zeit. Jetzt ist es viel subversiver. Dieser nostalgische Gedanke kann aber nach vorne gesetzt werden, indem man ihn wieder rattenscharf macht. Und die Freiheit heute besteht in Selbstverwirklichung. Das ist festgelegt worden. Wenn Du Deinen kleinen Folterkeller im Keller hast, dann bist Du frei. Wenn Du eine kleine mickrige Obsession hast, dann bist Du frei. Wenn Du eine tolle Hose von einer bestimmten Marke hast, dann bist Du richtig frei. Und so weiter und so weiter, die Liste ist unendlich. Es gibt sehr viele Leute, die im Theaterbereich ständig sagen, ja aber Jonathan, es gibt doch so viele Theater, das ist doch alles wunderbar. Die merken aber nicht, dass fast überall das Gleiche gespielt wird. Die Unterschiede sind minimal – das sind nur noch Nuancen. Der große Schlag wird gar nicht mehr ausgeführt. Es wird auch gar nicht mehr davon ausgegangen, dass etwas zu revolutionieren sei, das noch nicht einmal mehr spürt, dass man unfrei ist. Dann ist aber echt

die „Kacke“ am dampfen. Das ist im Moment wirklich ein ganz großes Problem in diesem Land. Nicht nur in unserem Land sondern überall. Die Leute bekommen vorgekauft, dass sie frei sind.

AS: Möchtest Du, dass die Betrachter Deiner Bilder oder die Zuschauer im Theater das merken, dass sie sich Gedanken über diese Freiheit machen? Willst Du Signale setzen?

JM: Nicht direkt. Ich will eigentlich, dass die Kunst ihre Signale ungehindert aussenden kann. Was sie sowieso macht. Aber wir setzen so viele Hürden. Diese Hürden werden zwar so und so überwunden, aber man muss das Ganze viel spielerischer betrachten. Ein Bild wäre eben, wie ein Monolith, sagen wir mal wie aus „2001 Odyssee im Weltraum“ von Stanley Kubrik und dieser Monolith sendet Strahlen aus. Und diese Strahlen durchdringen letztendlich alles. Der Mensch, der demutslose Mensch, der hat kein Sinnesorgan mehr, um diese Strahlen überhaupt zu erfassen. Sie gehen durch ihn durch. Er merkt es nicht. Aber ein Mensch der Demut hat, der ist gerade dabei wieder ein Sinnesorgan zu entwickeln. Das wird wahrscheinlich irgendein Ding sein im Gehirn, ein Lappen, ein Hautlappen, der wird sich entwickeln. Durch diesen Hautlappen werden diese Strahlen gefiltert und dann wird der Mensch instinktiv paradiesisch handeln. Das sind Sinnbilder, aber ich kann es nicht anders sehen. Ich kann es nicht anders sehen. Es wird wahrscheinlich ganz anders ablaufen, aber als Bild ist es in Ordnung. Dass wir Sinnesorgane verloren haben, genauso wie wir die Seelen abgegeben haben vor tausenden von Jahren, sind viele Menschen nicht mehr in der Lage ein neues Sinnesorgan zu entwickeln. Die sind natürlich arm dran. Aber es ist die Demutslosigkeit.

[...]

Dann muss die Strasse gekauft werden. Es muss klar sein, da macht Jonathan Meese eine Veranstaltung. Ich kann jetzt nicht auf die Straße gehen und plötzlich loslegen. Da habe ich viel zuviel Angst und schäme mich. Wenn man mir aber die Straße gibt und sagt, da ist eine Veranstaltung und den Leuten ist klar ich störe sie nicht, sondern es ist etwas was einfach passiert, weil es vorbereitet wurde, dann geht das. Da habe ich eben meine Schwierigkeiten. In der Realität, habe ich einen unglaublichen Schiss – wir gehen ja zum Beispiel bald in den Zoo – es ist wichtig, dass die Leute das wissen – sonst kann ich das nicht machen. Sonst fühle ich mich so schlecht, dass überhaupt nichts mehr passieren kann.

Das wichtige ist, dass die Freiheit, die angeblich da draußen ist, die kann sich nicht mehr selbst regenerieren. Da ist viel zu viel Schlimmes passiert. Das ist nicht mehr aufhaltbar. In der Realität kann man das nicht mehr retten. Davon gehe ich aus. Deshalb ist die Alternative, dass die Gegenwelt so stark wird, dass sie Impulse gibt.

AS: Meinst Du, dass sich jeder so eine Gegenwelt schaffen kann?

JM: *Ich glaube, dass wir alle Gegenwelten schaffen. Aber die meisten sind staatlich verordnet und sehr mickrig. Zum Beispiel was passiert mit „Second Life“? Was zum Teil angeboten wird, um Leuten Zeit zu stehlen und ihnen das Gefühl zu geben, minimal an einer Veränderung teilzunehmen. Die verändern aber gar nichts. Wenn sie es wenigstens als kleines Spiel sehen würden. Aber es wird verkauft als irgendetwas Revolutionäres. Es ist aber komplett anitrevolutionär, weil es nur Leute fesselt. Fesselt, damit sie nicht an der realen wirklichen Revolution beteiligt sind. Es geht um Konsum – Konsumenten – das ist toll – ich kann konsumieren. Ich lieb das auch, aber daraus darf man kein Lebensgesetz machen. Ich brauche diese Dinge, damit ich damit umgehen kann. Ich brauche Leinwände, Farben – ich muss Essen kaufen und so weiter. Aber das zum Gesetz zu machen. Da kommen wir nicht weiter. Das befriedigt niemanden.*

AS: Wie stellst Du Dir dann die Zukunft vor? Den optimalen Staat?

JM: *Paradiesisch. Ich will ihn mir auch gar nicht vorstellen. Er soll einfach kommen. Er kommt nur dann, wenn ich ihn mir nicht vorstelle – sondern wenn ich daran arbeite. Indem ich ihn nämlich selbst passieren lasse, dann wird er kommen. Wenn ich aber irgendeinem Erbauer sage so oder so muss es sein, dann geht's nicht. Kunst ist da der beste Partner. Denn ich weiß nicht, was Kunst ist. Noch weniger als Natur. Sie ist völlig unbekannt, eine unbekannte alchimistische Formel. Wenn ich dieser kurz die Macht gebe aus freien Stücken und Demut, weil ich keine andere Alternative sehe, mich zurücknehme und sage: Sieh von mir ab – bitte mach jetzt was. Dann wird's passieren. Sie wird einen Staat formieren, der mich nicht schwach macht, der mich auch nicht aufs Abstellgleis bringt, der mir auch nicht die Zeit stiehlt, der mich nicht einbindet in irgendwelche Dinge, sondern der mich losziehen lässt. Wie ein Tierbaby, ich darf dann los. Aber ich darf dann auch zu Mutti, wenn ich mich schlecht fühle. Das ist auch erlaubt. Das Tierbaby muss ja auch mal kuscheln. Das ist ja nicht so, dass das Tierbaby einfach nur losläuft in sein Verderben. Das geht nicht.*

AS: Du erwähnst sehr oft Deine Mutter. Hat sie großen Einfluss auf Deine Kunst und auf Dein Weltbild? Teilt sie zum Beispiel Deine Vorstellungen?

JM: *Meine Mutter ist sehr neugierig, sehr scharf und sehr utopisch. Es ist eine absolute Respektperson. Ich liebe sie über alles. Ich glaube ihr und ich rede wahnsinnig gern mit ihr – am liebsten mit ihr. Wir streiten wahnsinnig gerne. Es muss weiter gehen. Meine Mutter ist auch eine Figur der Zukunft. Das macht Laune. Ich mag Scheintote nicht. Die sind ja meistens zwanzig und scheintot. Das hat nichts mit körperlichem Alter zu tun. Es gibt fünfundzwanzigjährige, die sind so versteinert – also da hilft nur noch ein Meisel. Und dann*

kommt man wahrscheinlich auch nicht zum Ergebnis, weil da nichts mehr ist. Das ist Gestein. Warum diese Personen nicht wenigstens als Skulpturen? Das wäre doch gut als statische Objekte. Aber nein diese versteinerten, Nostalgie zerfressenen Menschen, die wollen dann auch noch Regeln aufstellen und andere versklaven, die vielleicht energetischer sind. Ich finde das nicht gut.

AS: Meinst Du nicht, dass man denen noch helfen könnte? Dass diese Menschen irgendwann vielleicht auch wieder „zu sich selbst“ finden, indem sie nicht mehr so Regel besessen sind und immer nur „geradeaus“ denken?

JM: *Ich glaube, jeder kann sich helfen. Jeder ist rettbar. Aber wenn die Demut weg ist, ganz und gar weg, dann ist es ganz schwierig. Man kann auch als unrettbare Figur existieren. Eben als Statue - das ist in Ordnung. Aber es ist anders: diese Figuren regieren noch in den meisten Ländern.*

AS: In welchen nicht?

JM: *Gute Frage, bin ich überfragt. Ich glaube, momentan in jedem Land. Noch sind sie an der Macht. Gut gemeint, ist auch nicht gut. Viele meinen es gut, aber das reicht nicht. Die Bewegungsform auf diesem Planeten besteht heute darin, dass der Mitläufer der hoch geschätzteste Mensch ist. Wenn Du Risiko eingehst oder einfach nur etwas verändern möchtest, dann wird dir immer gleich gesagt: geht gar nicht. Das geht leider nicht. Weder finanzierbar, noch durchsetzbar. Am Anfang wird Dir das nett gesagt und dann wird's Dir böse gesagt, wenn Du daran festhältst.*

AS: Aber meinst Du nicht, dass es schon seit hunderten von Jahren so ist?

JM: *Ich glaube es ist immer wieder aufgeflackert. Die französische Revolution war doch nicht schlecht. Dass das dann mal umschlägt, weil man der Kunst eben zu wenig Macht gegeben hat – wieder nur um sich gekreist ist – das ist klar. Das passiert dann immer ganz schnell. Dann geht es wieder um die Befindlichkeiten der Menschen. Deshalb versagt immer alles. Der Impuls war gut, aber dann sind die Herzen weggeflogen. Dann ging es doch wieder darum: wie rette ich meine eigene Haut, wie ist die Hierarchie, geht es mir besser als dem anderen, bin ich besser bei der Revolution weggekommen? Es ist immer das gleiche Spiel. Man muss sich immer zurücknehmen, dann passiert es. Das ist im Moment aber noch nicht passiert. Wir reden auch über Sachen, die noch nicht passiert sind. Deshalb gibt es keine Kategorien, keine Maßstäbe.*

AS: Aber Du glaubst fest daran, dass es irgendwann so kommen wird?

JM: *Hundertprozentig. Es gibt keine andere Alternative. Denn irgendetwas muss kommen. Wir können natürlich wieder an den nostalgischen Sachen anknüpfen, die werden dann nur*

minimal etwas verändern und dann wird man wieder in alte Muster fallen. Man muss den Mustern, den Schablonen die Möglichkeit geben, sich selbst abzuschaffen. Das kann man nur indem man zuguckt. Das Meer wird sich regenerieren, nach seinen Mustern, so wie es will, wenn wir nicht mehr da sind – nicht mehr daran beteiligt, sondern als Gast. Wir dürfen mal auf einem Schiff herüber fahren – aber bitte mit Demut – liebevoll mit dem Meer umgehen. Es ist nicht persönlich zu nehmen, wenn wir in einen Orkan geraten und das Schiff geht halt unter. Dann ist es eben untergegangen.

AS: Aufgrund der Klimaveränderungen: Findest Du, dass wenn wir nicht zur „Demut“ kommen, dass wir uns dann selbst umbringen?

JM: *Ich finde das gar nicht so schlimm. Wenn wir uns selbst abschaffen. Das ist ja richtig. Vielleicht liegt es in unserem Schicksal, dass wir uns selbst abschaffen müssen. Damit die Welt geiler wird. Wir sind nicht der Weisheit letzter Schluss. Da fängt eigentlich das Problem an. Wenn wir uns zum Maßstab machen, dann kommen wir nie aus uns heraus. Wenn es eben so ist, dass wir keine Demut haben, dann werden wir verschwinden. Wir werden eh irgendwann verschwinden. Aber wir können liebevoll verschwinden oder eben Ekel erregend. Das muss man sich überlegen.*

[...]

AS: Um wieder auf Deine Bilder zurückzukommen. Ich habe öfters gelesen, dass die Betrachter Deiner Bilder diese gar nicht entziffern müssen, das heißt verstehen müssen, was Du schreibst, was für Wörter Du erfindest und dass man sie nicht entziffern muss! Dies ist natürlich schwer für viele Menschen, auch für mich, als Kunsthistorikerin. Man möchte Bilder natürlich immer verstehen. Man möchte immer irgendwo etwas suchen und sagen: Jetzt habe ich etwas herausgefunden und es gibt einen Zusammenhang. Aber dies ist wahrscheinlich zu einfach für Deine Welt. Es ist wahrscheinlich als Externer ganz schwierig sich darin hineinzufinden. Man kann Deine Kunstwerke nur auf sich wirken lassen und dann schauen, was mit einem passiert. Siehst Du das auch so? Oder willst Du, dass die Betrachter sie entziffern können? Dass die Worte wirklich Bedeutung haben und man sie versteht bzw. verstehen soll?

JM: *Also ich kann das, was da entsteht auch nicht entziffern. Also ich würde mich freuen, wenn das jemand entziffern könnte. Aber das ist gar nicht möglich. Darum geht es in der Kunst – sie ist so diffus – statuslos – nebulös, dass keiner sie entziffern kann, nur sie selbst. Deshalb geht es darum auch nicht. Jeder soll denken und schreiben und tun, was er möchte. Ich finde das toll, wenn man über so ein Bild tausendseitige Abhandlungen schreibt – das ist richtig. Man muss sich mit Sachen beschäftigen. Ob dass dann der Weisheit letzter Schluss*

ist, ist wieder eine andere Frage. Aber das kann man alles ruhig machen. Nur ich habe hier keine bestimmte Botschaft, außer dass die Dinge gemacht werden müssen. Und es gibt eben Notwendigkeiten, die nicht auf Kreativität oder Phantasie beruhen, sondern einfach aus der Tatsache, dass Dinge laufen müssen.

AS: Dass heißt konkret in diesem Bild, ich analysiere die „Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“, dass ich alles nach meinem Ermessen deuten kann. Du hast beispielsweise geschrieben „Staatskörper“ – ich könnte natürlich das christlich und politisch deuten. Es gibt so viele Assoziationsfelder. Aber für Dich ist die Interpretation nicht festgelegt. Du sagst nicht: es muss so und so sein, sondern ich kann als Betrachter alle Assoziationen spielen und ihnen freien Raum lassen. Du willst, dass die Deutung ganz frei ist?

JM: *Ich möchte, dass darüber Bücher geschrieben werden. Diese wiederum eigene autarke Kunstwerke werden. Deshalb kann ich nicht vorschreiben, was dort niedergeschrieben werden soll, sondern es soll passieren. Es ist wie eine Verkettung. Die aber nicht assoziativ ist und auch nicht einer Inspiration folgt, sondern einfach passiert, weil es notwendig ist. Weil es ein natürliches Gesetz ist, was wir noch nicht kennen. Also wenn Du jetzt aufgrund des Wortes Staatskörper einen Text formulierst, dann ist das wunderbar. Das kann richtig sein, das kann falsch sein. Das spielt überhaupt keine Rolle. Das wichtige ist, dass es weiter getragen wird. Wie ein Staffellauf. Man darf es aber nicht zu persönlich nehmen und auf sich beziehen. Dann wird es Geschmack. Das kann auch in Ordnung sein, wenn es niedergeschrieben wird, dann entwickelt dieser Geschmack vielleicht wieder ein eigenständiges autarkes Dasein. Genauso wie ich ein Kind gebäre, ich nicht, also eine Frau oder ein Tier, und das Kind kommt, spielt und läuft weg und macht irgendwas. Es ist von irgendwo gekommen – hat letztendlich keinen wirklichen Kontakt mehr, sondern geht in die Welt und sieht es als Abenteuer. Das finde ich wunderbar. So ist das auch mit den Bildern. Es ist die Evolution der Revolution. Es werden evolutionäre Dinge geschehen, die aus der Revolution entsprungen sind und auch die Evolution bestimmen. Das hat es ganz wenig gegeben.*

Das wichtige ist, dass wir nicht der Maßstab sind. Das ist das Entscheidende. Wenn man glaubt, dass man das ist, oder dass wir einen neuen Maßstab für uns bilden müssen, dann sind wir auf dem falschen Dampfer. Es muss sich ein neuer Maßstab außerhalb von uns bilden. Den müssen wir gestatten, denn wir sind nicht das Zentrum. Wir sind auch nicht die Zukunft. Ein Zwischenspiel. Das ist gut so. Man kann dieses Zwischenspiel liebevoll machen, solange es eben da ist. Wenn jemand sozusagen auf den roten Knopf drückt, der Planet fliegt weg, finde ich es gar nicht schlimm. Das wäre wenigstens eine radikale Tat. Aber dieses

Dahinsiechen, das finde ich am allerschlimmsten. Warum sollen wir denn die letzte Stufe der Evolution sein? Das ist doch Quatsch. Wir sind eine Zwischenform. Wer weiß, ob es nicht vor hundert Millionen von Jahren hier schon Menschen gegeben hat. Kein Mensch weiß das. Das sind alles so angebliche Ultimativ-Behauptungen. Das stimmt irgendwie alles nicht. Das kann alles so sein – kann aber auch ganz anders sein.

Wichtig ist, dass die Politik zur Kunst kommt. Nicht dass die Kunst zur Politik geht. Das würde sie auch nie machen. Wir dürfen auch nicht den Künstler mit der Kunst verwechseln. Der Künstler bedeutet nichts. Die Kunst bedeutet alles. Die Kunst kann auch von Nichtkünstlern gemacht werden. Auch von Tieren, von Gestein, von Sand, von Formationen, von Wetter. Wir sind nicht die einzigen Produzenten.

AS: Kunst ist dementsprechend also nicht politisch, das heißt man sollte Deine Bilder auch nicht politisch deuten. Wenn Du sagst, die Politik kommt zur Kunst und die Kunst kommt nicht zur Politik. Verstehe ich das richtig?

JM: *Ja. Kunst ist ihre eigene Politik. Aber ein Bild kann nicht politisch sein – unmöglich! Dann habe ich es schon instrumentalisiert. Es ist ihre eigene Politik, aber die kennen wir nicht. Deshalb können wir es auch nur sinnbildlich ausdrücken. Wir können nur sagen: es verhandelt sich eine utopische Politik oder eine Politik des Bildes innerhalb seiner eigenen Welt. Was soll ich damit in der realen Welt anfangen? Deshalb kann ich auch nicht sagen, es ist politisch.*

AS: Aber es kann doch eine politische Aussage haben? Oder eine, die provoziert?

JM: *Das funktioniert nicht. Das würde dann nur funktionieren, wenn wir alle das gleiche Gehirn hätten, wenn alle Menschen ein Gehirn hätten. Dann würde es funktionieren –nur dann. Vielleicht ist es schon so. Sonst kann es nicht funktionieren.*

AS: „Guernica“ von Picasso ist aber doch zum Beispiel politisch. Er hat diese Gemälde ja als Mahnung an diese Gräueltat gemalt. Das ist doch dann politisch?

JM: *Nein, das kann man nicht sagen. Weil das Bild ist Kunst. Wenn es Kunst ist, kann es nur ihre eigene Politik sein. Es kann nicht vereinnahmt werden von einer Menschen geschaffenen Ideologie. Damit würde man der Sache ja völlig die Kraft nehmen. Warum ich etwas hergestellt habe, hat nicht zwangsläufig etwas mit dem Ergebnis zu tun. Ich kann hier etwas Bestimmtes wollen. Das spielt aber für die Sache überhaupt keine Rolle. Ich kann hier wollen, dass ich Kunst herstelle. Aber wenn die Kunst das gar nicht will, dann wird es nicht passieren. Es ist ihr eigener Wille. Bei „Guernica“ sieht man ein Bild, was von einem Kind gemalt wurde. Das ist so wunderbar, so genial, dass es überall über diese Kategorien hinweg*

geht. Es steht über den Dingen und dass ist das Entscheidende. Es steht über der mickrigen menschlichen Vorstellung von alldem, was damals passiert ist.

AS: Du willst somit nicht, dass Bilder in bestimmte Kategorien fallen, dennoch hast Du viel im kirchlichen Kontext ausgestellt. Das ist ja nun auch eine Kategorie, dass versucht wird die Bilder christlich zu deuten. Das stört Dich nicht?

JM: Nein. Diese christlichen Gebiete oder diese religiösen Orte, könnte alles sein. Das sind Kraftfelder, da passiert etwas, was noch einigermaßen ultimativ ist. Deshalb würde ich wahnsinnig gern etwas im Vatikan machen. Ich würde auch wahnsinnig gern etwas in Moscheen machen oder in irgendwelchen hinduistischen Tempeln. Da habe ich überhaupt keine Berührungsängste. Das sind Kraftfelder. Ich würde auch gern etwas in Ölförderanlagen machen, in Texas. Ich würde wahnsinnig gern eine riesige Installation über ganz Texas legen – das finde ich super. Das sind Kraftfelder. Da muss man Respekt davor haben. Diese Pumpen – das ist unglaublich. Ja, oder Fudhjama oder im erotischen Bereich, im Militärlager. Dort ist noch eine Energie. Es gibt dort noch eine spezielle Sprache, die zum Teil schon wieder abgeglitten ist in unangemessene Formulierungen. Aber da passiert wenigstens noch etwas. Da gibt es Befehle, klare eindeutige Verhaltensweisen. Das ist in der Religion so, das ist im Militär so, im Arztwesen, in der Sexualität. Aber die Philosophie hat es verloren. Komischerweise haben alle künstlerischen Bereiche es verloren. Im Ballett gibt es diese Sprache kaum noch. In der Literatur ist sie vollends verloren gegangen. Da gibt es überhaupt keine Manifeste mehr oder harte klare Aussagen, Richtlinien. Gesetze werden nicht mehr formuliert. In der Malerei passiert es ein bisschen. Im Theater ist das fast völlig „vor die Hunde gegangen“. Das versteht fast überhaupt keiner mehr. Wenn jemand etwas ironiefrei macht. Es wird nicht mehr verstanden. Wenn jemand nicht sarkastisch oder zynisch ist, dann wird es nicht begriffen. Jemand wie Castorf ein absoluter Gott – fehlt momentan jeglicher Zugang. Der bietet nur an. Er ist nur am Geben, genauso wie ich. Es wird immer nur angeboten. Angeboten, geben, geben, geben. Spielen, spielen, spielen. Die Leute gucken daran vorbei. Sie gehen trotzdem hin, gucken aber vorbei. Die gucken, glaube ich, in einen Parabolspiegel, um wieder sich zu sehen. Sie gucken nicht mehr auf diese Bühne, das sehen sie auch nicht mehr als hermetisches Geflecht, sondern gucken in so Sackgassen daran vorbei. Sie sagen und denken dann, wir haben etwas erlebt. Wir haben etwas erfahren oder zu etwas gesellt. In Wirklichkeit haben sie sich nur zu sich selbst gesetzt und bestaunen ihre eigene Mickrigkeit. Diese wird dann auch noch beschrieben. Das ist unglaublich. Es gibt eben noch ein paar Orte, wo das anders ist. Auch zum Beispiel in Restaurants kann man das

finden, wo es noch um klare eindeutige Sachen geht. Ich bestelle etwas. Ich möchte etwas essen. Das hat eine bestimmte Bezeichnung. Da gibt es Soßen. Da gibt es ein bestimmtes Fleisch, das muss bestimmt gegrillt werden – das finde ich fantastisch. Also schönen und guten Köchen oder Köchinnen zu zugucken – das ist herrlich. Gutes Essen zu essen – wunderbar. Aber das geht ja alles flöten.

[...]

AS: Du verwendest sehr oft in Deinen Bildern Kreuze und Kruzifixe. Deutest Du diese Motive beim Malen als christliche Symbole oder hast Du bei einer Figur am Kreuz keine Assoziationen zur christlichen Religion?

JM: *Ich finde, dass sich diese ganzen Symbole alle wieder selbst neu deuten, so wie sie es wollen. Das heißt, dass man sie einfach benutzen muss. Sie sollen wieder auftauchen. Man muss auch dem Hakenkreuz die Chance geben sich wieder neu zu definieren. Wenn man das nicht macht, wird es immer nur „Scheiße“ bedeuten. Und zwar nicht „Scheiße“ für sich, sondern für uns. Und wir sind in einer Phase, wo das alles wieder umgedeutet werden kann. Das merken wir nur im Moment nicht. Das finde ich wunderbar: Jemand der sich selbst neutral zu einer Sache verhält, kann man ihr, der Sache, die Möglichkeit geben, sich neu zu definieren, in jede Richtung. Daran denke ich die ganze Zeit. Das heißt, wenn das Kreuz auftaucht, dann ist das nicht beabsichtigt, sondern es passiert einfach. Danach denke ich, was ist denn hier los. Wenn ich ein Kreuz male und an dem Kreuz baumelt ein Tier, dann überlegt man sich, was eben ein baumelndes Tier an einem Kreuz bedeuten könnte. Aber ich komme nicht schon mit einer Vorstellung und sage, das darf man nicht, das ist nicht erlaubt oder das ist blasphemisch. Nichts ist blasphemisch. Unser Mitläufertum ist blasphemisch. Wir sind pornografisch, wenn wir feige sind. Pornografie war noch nie pornografisch. Wir wissen nicht mehr, das auseinander zu halten.*

AS: Aber auch wenn es ein Tier ist. Ist die Kreuzigung doch immer ein Akt der Gewalt und steht für das menschliche Leiden. Die Grundaussage von Christus am Kreuz ist das Leiden. Es fehlt nur der christliche Heilsinn?

JM: *Aber das tolle an einem Bild ist doch. Im Bild kann Leiden dargestellt werden, vielleicht leidet das Bild sogar selbst, aber nicht im menschlichen Sinne. Also auf einem Bild ist Grausamkeit zu platzieren und auch wichtig, aber im realen Leben bitte nicht. Deshalb sind auch Bilder, Filme, Literatur, Philosophie, Kunst, Theater so wichtig. Das sind Parallelwelten in denen das alles passieren soll – und zwar in einem Übermaß. Wir erlauben das leider nicht mehr. Wir wollen immer alles in die Realität. So ein Bild eines gekreuzigten Jesus ist eben nur eine Darstellung. Sie symbolisiert etwas: Leiden oder das Bild leidet. Aus*

welchen Gründen auch immer. Aber das können wir nicht kategorisieren, weil wir es nicht verstehen. Es muss verhandelt werden: das Grausame, das Liebliche. Es muss zueinander kommen, damit es in der Realität nicht passieren muss.

[...]

AS: Ich habe die „Staatsversuchung der Gebenedeiten im Erzland“ folgendermaßen gedeutet: Hier sind die 12 Apostel, Longinus, der die Lanze sticht – wenn man es christlich deutet – das ist natürlich nur ein Ansatz. Ich versuche zu analysieren, wie Künstler mit traditionellen Themen umgehen und wie sie diese ins Bild holen und ihre eigene Ideologie hineinbringen. Hier der Lebensbaum, der zum Kreuz wird, hier eine Anspielung auf die Grablegung. Oben links sieht es aus, wie wenn auf mittelalterlichen Bildern die Hand Gottes hinunterschaut. Man könnte das Triptychon auch politisch deuten durch das Wort „Staatsgottheit“. Die Demokratie wird ans Kreuz genagelt. Die Figuren zehren an dieser. Die Freiheit geht verloren.

JM: Ja, das stimmt alles. Das kann ich nur bestätigen. Das bin ich eigentlich. Zumindest habe ich das gedacht während ich es gemalt habe. Aber das ist eigentlich nicht wichtig. Es ist eben so passiert. Mit der Grablegung, das ist alles völlig richtig. Das hier alles an allem saugt. Man darf auch aneinander saugen, aber es muss ein angemessenes Druckverhältnis stattfinden, dann ist es in Ordnung.

AS: Aber ist es hier nicht eher negativ, dass hier die Energie herausgesaugt wird.

JM: Ja, um die Leute dann wegzuschmeißen. Die Phänomene – das stimmt. Aber es gibt einen großen Beschützer und das ist diese Figur, das ist Hagen von Tronje aus der Nibelungen Sage. So zu sagen das glättende Element. Das was wieder alles glatt macht. Das wieder alles rattenscharf klar macht. Das den Boden wieder bereitet für etwas Neues und einfach tut, was notwendig ist. Und nicht das, was kreativ ist oder fantasievoll oder angeblich der Selbstverwirklichung entspringt, sondern etwas Staatliches tut. Die Sache vorantreibt. Am Kreuz ist ein Wesen genagelt, was unbekannt ist: ein Mysteriöses, komisches, seltsames Ding.

AS: Diesem Wesen tust Du im Prinzip dann weh? Oder was hat die gelbe Figur in der Hand?

JM: Ich glaube, es wird bestrahlt dieses Wesen. Wahrscheinlich ist auf der Rückseite des Kreuzes etwas ganz anderes. Vielleicht ist das nur das Zwischenstadium oder das Wesen hat eine Maske auf. Hinter der Maske kann Jesus sein. Das wissen wir nicht. Wahrscheinlich ist Jesus dort. Wir haben auch Jesus viel zu viele Masken verpasst. Die richtige ist natürlich da. Aber er muss sich selbst demaskieren. Wir müssen den Dingen die Möglichkeit geben, sich selbst zu demaskieren. Wir wollen immer den Sachen unsere Maske geben, die wir jetzt gerade toll finden. Das finde ich langweilig.

AS: Warum heißt die Figur „Staatsgottheit“?

JM: *Weil es eine utopische Gottheit ist. „Staat“ ist für mich immer noch ein utopischer Begriff, der noch nicht abgehandelt worden ist. Wir bezeichnen das, wo wir jetzt leben als Staat. Das ist eigentlich demutslos dem Wort gegenüber, denn das ist hier kein Staat.*

AS: Was ist es dann?

JM: *Das ist Versklavung, Bevormundung. Es geht so nicht. Es muss etwas passieren. Das ist nicht der Weisheit letzter Schluss. Es gibt auch viele gute Sachen, aber auch viel zu viel schlechte.*

AS: Das Bild ist eine alte Altarform. Hast Du diese bewusst so gewählt?

JM: *Ja. Schon. Mir war klar, dass ich ein Altarbild malen wollte und das hat sich dann angeboten.*

AS: Und siehst Du auch irgendwo die Lösung? Mit einem Altarbild, einer Kreuzigung, ist ja immer der Heilsinn verbunden, bzw. die Auferstehung ist immer implizit vorhanden? Siehst Du das in der Ritterfigur?

JM: *Ja, absolut. Der Auslöser des Problems ist da. Hagen von Tronje ist da und man muss sich dieser Figur nur überlassen. Wenn man selbst rumwurschtelt und an allem nur rumsaugt ohne etwas wieder zu geben, dann wird nichts passieren. Aber die schützende Hand, die ist da.*

Auf den Seitenteilen findet eigentlich das statt, was immer auf diesen Seitenteilen stattfindet. Da werden die Freunde gekreuzigt oder die Feinde oder irgendetwas anderes.

AS: Auf den Seitenteilen sind oft die Heiligen dargestellt. Mir ist diese Figur oben rechts aufgefallen – sieht aus wie Gott.

JM: *Das kann sehr gut sein und der Gott sagt: Gehet. Gehet einfach los. Macht es mal einfach.*

AS: So heißt es am Schluss des Gebetes: Gehet hin in Frieden.

JM: *Ja, genau. Es ist auch alles dabei. Das passiert aber automatisch und deshalb ist es bevölkert von merkwürdigen Figuren, die alle merkwürdige Dinge tun, um Energie zu geben oder Energie zu nehmen. Es geht immer um Energie. Das ist das Wichtigste. Und das Schlimmste ist Antienergie. Das schlimmste ist, wenn man diese Antienergie zum Gesetz macht. In so einer Phase leben wir. Es ist alles sehr antienergetisch und wir glauben, dass das in Ordnung wäre. Verkaufen das als das Tollste. Das geht nicht. Es geht um Vitalität, Esprit, wie ich es gestern gesagt habe bei der Aktion. Wieso sollten wir nicht wieder Esprit haben.*

Ständiges Ausruhen auf seiner eigenen Ohnmacht. Anderen die Schuld zuzuweisen. Nichts zu machen, aber immer Schadenfreude nach vorne zu spielen. Neid, Missgunst und Konkurrenz, das ist das große Ding. Das mal sausen zu lassen und zu sagen: hei, loslegen. Und wenn ich es nicht kann, dann überlasse ich es dem Anderen. Dass immer die Schuld woanders gesucht wird. Ich bin davon überzeugt, dass wir die Schuldigen sind. Jeder Einzelne ist total schuldig. Das muss erstmal gesagt werden. Ich bin zum Beispiel auch gegen Demonstrationen. Erst musst Du gegen Dich selbst demonstrieren. Du musst erstmal selber mit Schildern durch die Stadt laufen und Dich selbst anzeigen. Für all das Miese, das in Dir ist, dann kannst Du loslegen. All diese selbstgerechten Leute, die da rausgehen in der Masse und meinen, sie seien die Richtigen, sie würden da richtig stehen.

AS: Das ist eigentlich ein christlicher Gedanke: bei sich selbst anzufangen!

JM: Ja, absolut. Aber letztendlich ist das, glaube ich, eine Universalreligion. Das steckt in allem: von sich absehen und sich selbst anzuzeigen. Ich weiß nicht, was richtig oder falsch ist. Das ist alles zu konfus. Bin ich nicht vielleicht faschistischer, wenn ich antifaschistisch bin? Keine Ahnung, ich weiß es nicht. Das ist ganz problematisch. Das ist das Wort Neutralität. Was bedeutet das heute noch? Gut gemeint ist eben nicht gut. Weil die Leute bilden meist wieder die gleichen Ordnungen, die sie eigentlich bekämpfen. Sie meinen immer sie würden richtig stehen. Das ist das Schlimmste. Wenn die Leute genau wissen, dass sie richtig sind. Sie liegen richtig. Wissen, wie es im Irak abgeht, wissen was in Israel los ist. Wir wissen, was in Brasilien passieren muss. Wir wissen, was in Afrika falsch läuft. Wir wissen, wie man die Meere rettet. Vielleicht wollen die Meere gar nicht gerettet werden. Haben wir sie schon mal gefragt? Wissen wir, ob der Wal nicht vielleicht ausgerottet werden möchte? Keine Ahnung. Vielleicht hat der Wal gar keinen Bock mehr auf diesem Planeten zu existieren. Vielleicht will er woanders sein. Keine Ahnung wissen wir nicht. Aber darüber müssen wir nachdenken. Warum sollen denn die ganzen Pflanzen alle noch hier wachsen? Das weiß doch keiner. Vielleicht wollen sie ganz woanders sein.

[...]

AS: Du sagst in dem Interview mit Pfarrer Müller, dass Du Dich selbst als Mönch siehst. Mönch der Kunst? Wie ist das zu verstehen? Deshalb die langen Haare? Ist dies im Zusammenhang mit Deinem Wort Demut zu verstehen?

JM: Es geht eigentlich darum, dass man etwas Notwendiges tut und das macht man zum Teil auch in der Einsamkeit, in einem abgeschieden, abgeschlossenen Raum, wie zum Beispiel einem Kloster, das kann aber auch ein Militärlager sein. Das heißt, dass man, sich für etwas

einsetzt für etwas abstraktem wie der Kunst, aber nicht als Diener oder Sklave, sondern aus Liebe und aus revolutionären Gründen.

AS: Sind dies auch Deine Ideale?

JM: *Kunst kann man nicht direkt dienen, weil sie belohnt einen nicht – am Anfang.*

AS: Wo siehst Du Deine Befriedigung?

JM: *Befriedigung ist, dass man hofft, dass etwas passiert, was größer oder kleiner ist als man selbst. Außerhalb meiner Reichweite. Dass etwas paradiesisches, revolutionäres oder utopisches passiert, das einfach passiert und ich kann einfach zuschauen – wie die Explosion eines Sterns, oder wenn die Kunst als schwarzer Monolith zu uns kommt. Ich darf ihn nicht anfassen, denn dann gehe ich kaputt. Ich kann einfach staunen. Genauso, wie wenn ich ein Tierbaby sehe, was nicht deshalb geboren wurde, weil ich existent bin, sondern weil es einfach geboren wurde. Das finde ich super. Das ist auch schön. Ich gucke in den Garten rein, in den Obstgarten. Ich sehe wie die Gewürze wachsen. Diese Gewürze werden benutzt, um Wein herzustellen oder irgendwelche Speisen. Diese abgeschlossenen klaren Gebiete, wo mit Respekt und Demut etwas verhandelt wird – das finde ich super.*

AS: In meiner Arbeit untersuche ich besonders Beckmann und Baselitz. Beide werden als typisch deutsche Künstler betrachtet. Baselitz wird auch von Deiner Galerie vertreten. Siehst Du Deine Kunst in einer deutschen Tradition? Oder eher international?

JM: *International sehe ich mich überhaupt nicht. National aber auch nicht. Ich sehe mich absolut neutral. Es ist auch völlig unwichtig, wie ich mich sehe, weil die Kunst ist utopisch, das heißt ich bin in einer utopischen Tradition und wir wissen nicht, was eine utopische Tradition ist. Trotzdem sind wir in ihr drin. Geschichte ist passé, weil wichtig ist immer die Zukunft. Wir denken linear, aber wir müssen in Kreisform denken. Die Vergangenheit ist die Zukunft genauso, wie die Antike noch nicht abgehandelt wurde. Jesus ist im Grunde genommen noch gar nicht geboren worden. Er wird noch kommen bzw. wurde er einmal geboren und wird immer wieder neu geboren, um die Zukunft zu zeigen. Als Figur der Zukunft. Diese Figur ist noch nicht ausgereizt. Genauso wie Rasputin noch nicht ausgereizt ist. Oder der Mönch der Natur, oder der Begriff Industrie der Natur. Das sind alles Sachen, die wir noch nicht verhandelt haben. Sie waren mal kurz da, sind aufgeflackert, aber sie sind nicht vergangen, sondern sie wachsen irgendwo weiter, wie Goldadern.*

[...]

Es ist immer da. Die Kunst ist sozusagen das größte revolutionäre Potential, was es gibt. Und wir haben das einfach noch nicht angenommen. Es hat wahrscheinlich Gesellschaften gegeben, utopische Gesellschaften, wie Atlantis oder teilweise im alten Ägypten, die das viel

mehr erkannt haben, dass es etwas anderes gibt als uns. Und zwar nicht unbedingt etwas Religiöses, sondern einfach eine absolute super Energie, die uns frei machen könnte. Aber bislang sind wir zu sehr in unseren Befindlichkeiten und Selbstverwirklichungsphanatismen verstrickt. Wir lassen das noch nicht zu. Kunst muss man nur passieren lassen. Was ich mache ist völlig irrelevant, was ich denke, wo ich ideologisch stehe.

AS: Findest Du, dass Deine Kunst von Dir kommt oder dass sie Dir gewissermaßen eingegeben wird, was Du tust und malst?

JM: Wenn ich wüsste, was Kunst ist, könnte man das eventuell so sagen. Aber da ich nicht weiß, was Kunst ist, kann ich aber auch nicht wissen, was eine Eingebung ist. Sondern ich tue irgendetwas und entweder das ist Kunst oder eben nicht. Ich werde aber niemals zu Lebzeiten erfahren, ob das, was ich tue Kunst ist. Das sind nur Annahmen von Utopen. Mir sagen viele Menschen, das ist Kunst. Es gibt viele Leute, die aber auch sagen, dass ist nicht Kunst. Das ist Dillitantismus, das ist zu spielerisch, das ist zu albern. Die Leute begreifen nicht, dass alle Großrevolutionen auf diesen drei Säulen fußen: Dillitantismus, Spiel und albern sein. Das ist nur eine zweite Ebene. Wir wissen nicht, was Kunst ist.

AS: Kunst ist auch vom Betrachter abhängig. Jeder empfindet anders. Oder würdest Du einfach sagen, dass die Kunst sich selbst bestimmt? Dies wäre aber wiederum unabhängig vom Betrachter.

JM: Die Kunst empfindet sich selbst. Sie hat ihr eigenes Empfinden. Sie hat ihr eigenes Talent, ihr eigenes Können. Sie ist ihre eigene Revolution. Sie hat ihr eigenes Prinzip, wie auch die Natur ihr eigenes Prinzip ist. Wie ein Vulkan oder ein Orkan. Das passiert eben. Wir werden auch irgendwann Orkane kontrollieren können, das ist klar, aber dann wird es wieder etwas Größeres oder Kleineres geben, was wir nicht kontrollieren können. Wir haben so einen Kontrollwahn. Wir wollen immer, dass sich alles auf uns bezieht. Aber Carpon, also ein Unwetter ist nicht da, weil es böse ist, sondern es ist da, weil es da ist. Wir wollen das alles immer einkreisen, markieren und kategorisieren. Genauso ist so ein Bild nicht kategorisierbar. Man kann darüber reden, aber es ist kein Gesetz des Bildes. Das Bild will immer etwas völlig anderes als das, was man selber sagt und will – und das ist wichtig.

Interview mit Jonathan Meese, Dezember 2008

Das Interview fand am 1. Dezember 2008 in Jonathan Meeses Haus in Berlin-Mitte statt. Es wird hier in einer gekürzten Form wiedergegeben.

AS: Wie Du weißt geht es in meiner Arbeit, um das Kreuzigungsmotiv. Du benutzt es in Deiner Kunst seit 2002 – vor allem im Rahmen der Ausstellungen im Gropiusbau und der Hospitalkirche. Was bedeutet es für Dich?

JM: Ich weiß nicht mehr, was ich bei unserem letzten Interview gesagt habe, aber jetzt ist es völlig klar. Es ist Spielzeug. Das Kreuz, das christliche Kreuz, das Hakenkreuz, jedes Kreuz – jedes Symbol ist Spielzeug und muss zu diesem werden – für Kinderhände gemacht werden. Die Kinder müssen damit ritualfrei, liebevoll spielen – völlig bezuglos. Es darf gar keinen Bezug mehr geben – zu irgendetwas. Dieser Bezug ist immer Terror, ist immer Horror. Dass, das christliche Kreuz einer Religion bedarf, stimmt nicht. Kein Symbol braucht irgendetwas. Es braucht nur neutralisiert zu werden. Es muss neutralisiert werden.

AS: Gibt es dann auch keinen Unterschied zwischen Kreuz und Kruzifix?

JM: Nein.

AS: Aber in der christlich geprägten Welt erinnert eine Kreuzigung doch immer an den Kreuztod Christi und an diese grausame Foltermethode in der Antike. Damit ist eine starke Wirkung verbunden. Hat das Symbol dann in Deiner Kunst auch diese Kraft bzw. Wirkung verloren – wenn Du sagst, Du neutralisierst es? Ist es ganz Bedeutungsfrei?

JM: Wie jedes andere Symbol muss sich das Kreuz selbst neutralisieren. Es ist einfach ein Zeichen der Natur und wir haben es missbraucht. In der Herrschaft der Kunst gibt es keine Opfer und Märtyrer, deshalb darf es mit nichts Menschlichem mehr in Verbindung gebracht werden. Es darf nur noch Spielzeug werden. Es muss der Natur zurückgegeben werden. Das ist die Aufgabe. Wir müssen es nicht mehr erhöhen. Wir dürfen es nicht mehr symbolisieren. Wir dürfen dadurch gar nicht mehr ausdrücken – außer zurück in den Schlund der Natur, zurückwerfen das Kreuz in den Vulkan, indem wir es so übermäßig propagandistisch als Spielzeug kennzeichnen, dass wir ihm jede Bedeutung nehmen. Jede Bedeutung dieses Symbols, jedes Symbols, muss wegkommen, weil es unmenschlich ist. Es ist eine Bürde, die kein Mensch mehr ertragen kann. Und die können wir auch nicht überleben. Das Kreuz ist zu einem todesritualisierten Symbol geworden und bedeutet auch nur Tod. Es bedeutet kein Leben.

AS: Aber die Kreuzigung steht doch in Verbindung mit dem Erlösungsgedanken!

JM: Wenn man eben religiös ist, dann kann das so sein. Aber wenn man an die Herrschaft von Kunst glaubt, an reinen Metabolismus, dann ist es keine Erlösung, sondern einfach nur ein Naturzeichen, wie ein Vogel, der zwitschert oder irgendein Lawabrocken. Der Mensch hat in seinem Menschenwahn, mit seiner Menschsucht dieser Formation eine rituelle Bedeutung gegeben, die dieses Ding gar nicht haben möchte oder braucht. Wir haben doch ein Stigma erschaffen, was uns nicht erlösen soll, sondern es soll uns ewiglich gängeln, uns vorstehen als Zeichen des Paradieses oder des Todes. Es strahlt überhaupt kein Leben aus. Es ist eben antimetabolisch geworden, menschenabhängig, reiner Humanismus. Der Mensch wird zum zentralen Objekt gemacht. Ein Kreuz braucht einen Mensch gar nicht, genauso wie ein Walfisch keinen Menschen braucht. Das ist eine Unterdrückungsgeste. Damit sollen wir bevormundet werden.

Ich wusste nicht genau, was das Ding ist. Ich benutzte es gerne, weil ich es als Spielzeug anerkenne. Ich erkenne auch Jesus als Spielzeug an oder Adolf Hitler. Ich habe diese Figuren und alles als Spielzeug anerkannt. Wir Menschen und alles ist Spielzeug der Kunst – auch die Gottheiten. Gott ist von der Kunst erfunden worden. Alle Gottheiten landen im Museum auf kurz oder lang, die ausgereizt sind und alle Symbole werden von der Kunst in Spielzeug verwandelt. Deshalb dürfen wir das auch alles benutzen. Es ist alles erlaubt.

Für einen religiösen Mensch wird das natürlich irgendetwas ausdrücken, aber das ist eine reine Projektion. Das bedeutet nichts.

AS: Aber wenn ein Mensch an einem Kreuz hängt, ist es doch, ganz unabhängig von der religiösen Bedeutung, grausam. Diesen Ausdruck hat es doch auf alle Fälle im Gegensatz zu einem reinen Kreuz, das rein als geometrische Form betrachtet werden kann.

JM: Richtig, wenn ein Mensch an einem Kreuz hängt und gepeinigt und gequält wird, dann ist das schrecklich und gegen den Metabolismus gerichtet. Es ist reines Bewusstsein, was dort zum Ausdruck gebracht wird. Das Bewusstsein besser zu sein als jemand anderes sonst kann man Menschen ja nicht quälen. Das ist sehr demutslos. Und es ist eine demutslose Geste und die ist gut in der Kunst aufgehoben, aber niemals in der Realität. Die Realität muss sich davon komplett distanzieren. Damit sollte man das alles in die Kunst packen, damit die Kunst diesen Menschenfanatismus in Spielzeug verarbeitet. Das ist toll.

AS: Was bedeutet für Dich die historische Kreuzigung Christi?

JM: Die historische Kreuzigung Christi ist eine Geschichte. Ob diese stimmt oder nicht, ist überhaupt nicht von Interesse. Auch die Frage, ob es Gott gibt oder nicht, ist überhaupt nicht wichtig, weil die Kunst das alles erfunden hat. Es ist völlig klar, woher das kommt. Auf Projektionen verschiedener Geschmacksmenschen kann ich keine Rücksicht nehmen. Das ist

einfach ein Spiel eines Symbols, einer Symbolik. Darüber sind wir jetzt eigentlich weggekommen – auch durch Adolf Hitler. Adolf hat uns das letzte große Symbol gegeben und jetzt müssten wir eigentlich so demutsvoll sein, dass wir sagen keine Symbole mehr. Keine Menschenmacht, keine Parteien, keine Religionen mehr. Seele ist Befindlichkeit. Das sind alles Zurechtweisungen, Machtmittel. Das ist alles komplett demutlos der Zukunft gegenüber. Es ist komplett nostalgisch. Wir können über Geschichte märchenhaft reden, aber es ist eben Vergangenheit.

AS: Bedeutet für Dich oder Deine Kunst die christliche Tradition nichts?

JM: Die christliche Tradition ist zu überwinden. Das ist man dem Leben und der Sache schuldig. Es ist vorbei. Es bedeutet nichts mehr. Es bedeutet nur noch etwas für Nostalgiker, Projektionisten und andere Menschen, die andere quälen und bevormunden wollen. Das ist ja in Ordnung, wenn Du privat Christ bist, aber mache es niemals zum Gesetz über andere. Das ist passé, das ist vorbei. Wir wissen das die Herrschaft der Kunst besser ist und die einzige Alternative. Da gibt es keinen Gott mehr, der mir irgendein Paradies verspricht. Es gibt eben kein Leben nach dem Tod. Das ist eine Projektion, ein Märchen, um uns das Leben zum Ablasshandel zu machen. Das ist demutlos dem Leben gegenüber. Das Leben ist so geil und so wertvoll. Es braucht kein Leben nach dem Tod. Das ist immer nur eine Zu- und Ausflucht, Leute irgendwohin zu schicken. Sie in den Krieg ziehen zu lassen – meistens in den Krieg gegen andere. Sie sollen doch mal den Krieg gegen sich selbst und gegen ihr eigenes Ich führen. Dann kommen sie zu etwas. Der totale Krieg gegen das eigene Ich. Das ist super.

AS: Das heißt, man soll ganz kritisch zu sich selbst sein?

JM: Ja, man muss sich selbst denunzieren bis zum Letzten. Den totalen Krieg gegen sich selbst führen. Die Zeit ist jetzt überreif. Das Ich muss zerstört werden, um jeden Preis. Dann können wir endlich von uns absehen. Dann begreifen wir auch, dass die Kunst eben keine Religion ist, sondern jede Religion Kunst. Kunst verarbeitet das alles. Die Kunst wird all diese Befindlichkeiten ins Museum packen. Dann werden wir ein Museum für den Hinduismus haben, eines für das Christentum, für den Zen-Buddhismus. Es ist alles klar. Das Verfallsdatum dieser ganzen Befindlichkeiten und Arroganzen, Überheblichkeitsgesten ist schon eingeschrieben in die Sache. Der Vatikan ist schon ein Museum. Sie sollten sich darauf berufen und darin beruhen lassen. Dann können wir diese ganzen Sachen spielerisch verwerten. Dann kommen wir wieder zu etwas Neuem. Das ist alles zu nostalgisch.

Wenn man Jesus am Kreuz malt, um eine Bedeutung zu schaffen, dann ist man nur in der Vergangenheit Zuhause.

AS: Aber man könnte doch eine Bedeutung für Jetzt oder für die Zukunft schaffen?

JM: Die einzige Bedeutung, die dieses Symbol haben kann, ist, dass es vergangen ist und dass es für die Zukunft nichts mehr bedeutet. Es bedeutet eben etwas für Projektionisten, Ichfanatiker, Egoisten, Leute, die wahnsinnig von sich überzeugt sind. Religiöse Menschen sind unglaublich von sich überzeugt. Sie glauben, einen persönlichen, privaten, direkten Draht zu irgendeiner angeblichen Gottheit zu haben. Es ist rein spekulativ. Das Leben nach dem Tod ist eine reine Spekulation. Kunst ist keine Spekulation. Kunst ist Metabolismus. Das was passieren muss. Man hat ständig mit Leuten zu tun, die sich selbst so wichtig nehmen, dass sie sich als das Gemeinte ansehen, das Berufene, das Beseelte. Ich kann beseelte Menschen nicht mehr ertragen. Ich ertrage das Berufene nicht. Der Künstler ist nicht berufen – der spielt, der produziert Spielzeug. Wenn die Kunst herrscht dann gibt es zum Glück keinen Künstler mehr, keine Kunsthistoriker mehr, keine Kunstgeschichte mehr. Das ist alles Menschenfanatismus. Das haben wir alles konstruiert, um es uns gemütlich zu machen, uns selbst wichtig zu nehmen. Schamanismus war die Wichtigtuerei des Menschen. Der Mensch ist so wichtig. So kommt man natürlich zu Quälereien, Versklavung, Tod, Vernichtung. Das gibt es nicht in der Kunst. In der Kunst stirbt niemand. In der Kunst gibt es keine Märtyrer und Opfer. Das gibt es nur in der Religion und der Realität, weil die Religion komplette Realität geworden ist. Die Leute nehmen das persönlich.

AS: Bedeutet die Kunst dann die totale Freiheit?

JM: Kunst ist die totale Freiheit – aber auch menschenfrei. Die Herrschaft der Kunst ist volksfrei, vogelfrei und menschenfrei. Wenn die Kunst in den Parlamenten herrscht, dann wird sie dies menschenfrei, vogelfrei und volksfrei machen. Der Raum wird leer sein. Und aus diesem leeren Raum werden die Befehle der Zukunft kommen. Sie kommen nicht von einem Gott, sondern das sind ganz normale metabolische Prozesse, stoffwechselhaft. Die werden das tun, was notwendig ist. Wir werden erkennen, dass diese ganzen Geschichten dazu da waren, um uns festzusetzen. Märchen sind eigentlich offene Spiele. Diese ganzen Legenden, die machen uns dicht. Die schließen uns ab, betonieren uns ein. Sie sollen uns festmachen und wichtig machen, traurig machen und auch glücklich. Aber das Glück währt nicht lange, weil es kein Leben nach dem Tod gibt. Das ist eine Anmaßung. Leben nach dem Tod ist eine Anmaßung, eine Menschenanmaßung. Das ist eigentlich ganz furchtbar, aber wir haben die Chance durch die Herrschaft der Kunst, dies alles abzulegen – zu sagen es ist nostalgisch.

Jesus war eine tolle Figur. Wer das zu verantworten hat, dass dieser Mann am Kreuz sterben musste, der muss das mit sich selber ausmachen. Das ist schrecklich. Aber es bedeutet nichts. Das ist viel zu sehr vom Menschen ausgehend. Der Blick ist total verengt. Der Mensch ist nicht das Maß aller Dinge. Das denken wir immer, dass der Mensch die Krönung der

Schöpfung ist. Aber Kunst schöpft nichts. Ein Künstler muss weder etwas suchen, noch finden. Er muss spielen. Spielerisch mit dem Hakenkreuz oder dem Kreuz umgehen, damit es sich selbst weglutschen kann. Kreuze, diese ganzen schweren Symbole, die müssen zu Bonbons verarbeitet werden, zu Süßigkeiten, damit der Mensch sie weglutschen kann. Das sind keine Knüppel, damit kann man nichts mehr sagen oder ausdrücken. Das sind Ketten, das ist Versklavung pur. Das ist unmenschlich.

AS: Aber warum verwendest Du sie dann so häufig? Um sie zu neutralisieren?

JM: Ja. Instinktiv habe ich sie verwendet, nicht kreativ. Wenn ich sie kreativ verwendet hätte diese Symbole, dann will ich Ihnen noch etwas drauf setzen, mich dadurch selber adeln, wichtig machen, dass ich angeblich das Seriöse, Ernsthafte, Existenzielle in den Händen halte, aber das stimmt gerade nicht. Das Existenzielle ist Atmung, Verdauung, Schweiß, Speichel. Das ist existenziell, elementar. Das Metabolische, das Stoffwechselhafte, das Herz, der Herzschlag. Das ist nicht kreativ, das ist instinktiv. Wenn mein Herz kreativ schlägt, dann bin ich tot, dann bin ich religiös. Das Instinktive ist das, was sich klar an mir abgespielt hat, dass das Kreuz ein Spielzeug ist. Es darf keine Reliquien mehr geben auf diesem Planeten. Das ist so unmenschlich. Es darf auch keine Denkmäler mehr geben, keine Mahnmale.

Krieg erzeugt Frieden, genauso wie Frieden Krieg erzeugt. Ein Friedensapostel will den Krieg, weil das eine das andere nachsichzieht. Wenn ich ein Denkmal setze, dann will ich sozusagen den Ausgangszustand wieder haben, um Rache zu üben. Das ist das alte Spiel. Das begreifen die Leute nicht. Neutralität ist angesagt. Das ist das einzige, was funktioniert. Wer vom Frieden spricht, der will den Krieg, weil das eine das andere nachsichzieht, genauso wie ein Atemzug. Das ist ein Rhythmus. Krieg gibt es ohne Frieden nicht und Frieden kannst Du ohne Krieg nicht machen. Neutralität funktioniert. Ein Kind, ein Baby würde mit diesen Symbolen ganz anders umgehen – oder ein Tierbaby. Wenn ich einem Tierbaby ein Foto von Adolf Hitler vorhalte oder eine Abbildung vom gekreuzigten Jesus hat das Tierbaby nicht den Hauch eines Problems damit. Es erkennt die Symbolik des Menschen nicht. Es ist nicht menschenfanatisch.

AS: Wie erklärst Du Dir, dass Du immer dieselben Symbole benutzt? Du hast Dich im letzten Interview als „ultrareligiös“ bezeichnet, dennoch verwendest Du immer nur Kreuze oder Kruzifixe und keine Symbole von anderen Religionen! Du hast ein Repertoire an Kreuzen, Hakenkreuz, Eisernes Kreuz, wo das christliche Kreuz dazu gehört, andere religiöse Motive verwendest Du nicht! Steht das im Widerspruch zu der Aussage, dass Du „ultrareligiös“ bist?

JM: Mit „ultrareligiös“ meine ich eigentlich, dass ich darüber schon hinaus bin. Ich habe das Religiöse als Spielzeug anerkannt. Es ist einfach ein Gesellschaftswitz. Manche Leute

nehmen das einfach zu persönlich und ernst und machen daraus Lebensphilosophien für andere. Religion ist Horror: Ichfanatismus, Ich-Autonomie, Überheblichkeit. Erst wenn Du Dich religiös empfindest, kannst Du andere zurechtweisen. Sonst würdest Du nur spielen, aber Religion ist eben kein Spiel. Wenn es das wenigstens wäre, dann könnte man damit leben, aber da es kein Spiel mehr ist und auch gar nicht darauf angelegt ist, sondern nur noch Machtmittel, ein sehr nostalgisches und sehr langweiliges. Es ist abgegessen. Kann ich nur sagen, ich bin es nicht. Religion ist super im Museum und als Spiel ist es toll. Und die Symbole, die darin vorkommen, die sind halt stark und hart, deshalb müssen diese Bonbons eben weggelutscht werden. An denen lutscht man relativ lange.

AS: Heißt das, wenn Du in einem anderen Kulturkreis aufgewachsen wärst, hättest du von dort ein starkes religiöses Symbol genommen, um es zu neutralisieren?

JM: Ja

AS: Liegt es also daran, dass Du die Kreuzigung verwendest und nicht ein Zeichen aus dem Judentum oder dem Islam?

JM: Ja, wahrscheinlich, weil einem das so vorgesetzt wurde. Man nimmt halt das, was da ist. Es ist eben ein starker Schlüsselreiz. Ich reagiere auch immer mehr nur noch auf stärkste Schlüsselreize. Auf eben militärische Gesten oder Sachen aus der Pornografie, was eigentlich gar nicht pornografisch ist, sondern Spielzeug. Auf harte Kontraste kann ich noch reagieren. Schwammige Abstufungen, angebliche Unterschiede kann ich nicht mehr erkennen. Ich erkenne zum Beispiel zwischen den gesamten Religionen auf dem ganzen Planeten keinen einzigen Unterschied. Ich weiß überhaupt nicht, was der Unterschied zwischen Protestantismus, Katholizismus, Hinduismus oder Buddhismus ist. Ich kann keinen erkennen. Das ist alles Selbstverwirklichungsfanatismus. Das sind alles Menschen, die sich unglaublich wichtig nehmen, Nabelschau. Die Unterschiede sind so gering. Genauso wie bei allen Parteien, sind alle gleich! Nur die Kunst kann den Unterschied machen. Die totale Kunst ist der einzige Unterschied. Zu all dem, was das ist. Diese Fragen sind nostalgisch. Es gibt eine Herrschaftsform, die es noch nicht gab und das ist die Herrschaft der Kunst. Diese kann mit Religion, mit der Realität super umgehen. Das ist aber auch keine Zuflucht, sondern das ist die einzige Alternative. Wenn wir von unserem hohen Ross herunter sind, wenn wir damit anfangen von uns abzusehen und diese ganzen Sachen aus dem Mittelalter und aus der Steinzeit vergessen und uns nur noch auf die Materialien beziehen. Das Eiserne Kreuz ist super als Form oder als Formation, genauso wie das normale Kreuz oder das Kruzifix. Das sind super schöne Formen. Damit kann man leben. Daraus kann man super Lollys machen, super Stofftiere, kann man knuddeln, lieb haben, Schnuller in Kreuzform – das ist doch super.

Das braucht man doch nicht als Lebensphilosophie sich einimpfen zu lassen. Ein Baby ist völlig unbeeindruckt von diesen Dingen. Das Impfen wir erst rein, dass das ein geiles Symbol ist für irgendetwas. Es steht für nichts. Das ist eine Projektion, wurde uns eingeredet. Es dauert wahnsinnig lange, bis man sich das wieder abtrainieren kann, indem man von sich absieht und wieder spielt ohne Ritual. Viele Leute sagen, man braucht diese Rituale, um zu überleben. Es ist genau umgekehrt. Diese Rituale verhindern das Leben. Es hat sich nur eingebürgert. Und ich bin in der Beziehung sehr viel aggressiver geworden als bei unserem ersten Gespräch. Man muss das propagandistisch immer wieder benutzen und alles kreuzigen, was da ist in der Kunst. Kreuzige alles, vor allem Dein eigenes Ich. Kreuzige es. Führe den totalen Krieg gegen Dein eigenes Ich.

AS: Du verkündest immer die Diktatur der Kunst. Im letzten Interview hast Du Dich als Mönch bezeichnet. Nimmst Du nicht eher die Rolle eines Propheten ein? Oder wenn man die Bilder von Hönenmann von Dir sieht, erinnern diese Fotos an Christusdarstellungen! Siehst Du eine Verbindung zur Rolle eines Propheten bzw. zu Jesus als Messias, indem Du die Menschen auf etwas aufmerksam machen möchtest?

JM: Im Grunde genommen bin ich ein Spielkind, ein Kind, das spielt und den Menschen Spielzeug zeigt und dieses Spielzeug sagt klar und deutlich: hier geht es nicht um ein Ritual, um ein Symbol, deshalb bin ich auch kein Prophet oder Guru. Weil ich sage nicht etwas über meine Meinung oder wie ich es haben möchte, sondern wie es eben alternativlos passieren wird. Das ist der Druck der Sache. Es geht hier nicht um Menschenpropaganda. Die Herrschaft der Kunst ist nicht meine Erfindung, sondern in der Herrschaft der Kunst werde auch ich mich neutralisieren. Ich werde keine Bedeutung mehr haben. Religionen sind heute Status, sind Abgrenzungsmechanismen, Fanatismen, Nationalismen. Ich bin geiler als Du. Ich bin auf der richtigen Seite. Ich habe Recht, Du nicht. Das ist uninteressant. Über diesen Punkt sind wir herüber. Der größte Selbstverwirklicher ist da gewesen, Adolf Hitler. Wir brauchen das nicht mehr.

AS: Es braucht die Menschen also nicht, damit die Diktatur der Kunst kommen kann?

JM: Richtig. Der Mensch ist nicht wichtig und nicht bedeutsam, aber die Diktatur der Kunst ist auch nicht gegen den Menschen. Sie sagt einfach, spiel doch einfach, mach doch einfach, leb doch einfach. So wie die Tiere oder die Natur schon sehr demütig der Kunst gegenüber sind. Lass es passieren, lass es sausen.

AS: Und dafür müssen sich die Menschen nicht ändern?

JM: Die Menschen müssen sich radikal verändern. Sie müssen demütig sein und sich nicht ins Zentrum stellen. Sie müssen letztendlich die Religion sausen lassen.

AS: Aber Du möchtest nicht, dass die Menschen sich durch Deine Kunst oder Deine Äußerungen ändern? Oder passiert es unabhängig?

JM: *Es passiert sowieso. Es ist nur eine Frage der Zeit. Was man eben sagen kann, ist, dass es um Spielzeug geht. Ich kann den Leuten nichts vorschreiben. Es wundert einen nur, dass Menschen heute noch wählen gehen. Seltsam, versteht man nicht, weil jede Menschenpartei ist scheiße. Es gibt nur eine Partei, die gut ist und die heißt Kunst. Das ist eben kein Menschenführer. Kunst ist auch kein Mensch. Es wird eine Führung sein, die menschenfrei ist.*

AS: Aber die Menschen gibt es dann noch?

JM: *Ja, die gibt es genauso wie Gras, Tiere und Natur, wie alles. Milch wird es geben. Wir sind demutslos der Milch gegenüber, weil wir sie als Symbol anerkannt haben, um uns glücklich zu machen. Aber die Milch muss sich doch selbst glücklich machen. Die ist doch für sich selbst da. Wir nehmen immer alles persönlich und beziehen es auf uns. Wir können Jesus am Kreuz gar nicht auf uns selbst beziehen. Das wäre demutslos. Aber das wird ständig gemacht. Deshalb ist es gut in der Kunst aufgehoben, weil dort erlebt es sozusagen sein eigenes Leben. Du kannst Dich selbst irgendwie zeigen. Kunst entsteht auch nicht im Auge des Betrachters, sondern im Auge der Sache selber.*

AS: Findest Du, dass die Kunst bei Dir die Funktion einer Ersatzreligion einnimmt? Das heißt, dass sie Antworten auf Sinnfragen des Lebens, eine Weltperspektive gibt?

JM: *Die Kunst ist die einzige Weltanschauung der Zukunft.*

AS: Und damit übernimmt Sie doch die Funktion einer Ersatzreligion? Sie steht über allem!

JM: *Ja, aber sie wird deshalb keine Religion sein. Kunst ist keine Religion, aber jede Religion ist Kunst. Die Kunst ist völlig unabhängig von jeder Religion, allen Menschenreligionen.*

Die Kunst sagt nicht: bete. Sie sagt nicht: nimm eine Richtung ein oder eine Haltung. Sie sagt nur: spiele. Spiele Mensch. Spiel Dich selbst. Spiel, denn Du bist nichts. Spiel einfach, was Sache ist. Deshalb gibt es auch keine Rituale und deshalb ist sie auch keine Religion. Es ist eben wie Atmung, Stoffwechsel. Etwas ganz Natürliches, was einfach aus dem Druck der Sache kommt. Ich kann mich dem gegenüber auch nicht wirklich verhalten. Einer Religion gegenüber kann ich mich verhalten, da gibt es Grundsätze, Regelungen, Codexe.

AS: Das muss es im Sinne einer Ersatzreligion nicht geben. Kunst würde, was ehemals Lehren und Riten religiöser Systeme und Institutionen leisteten, das heißt Antworten auf Sinnfragen des Lebens, die Bereitstellung und Vermittlung von Werten und eine grundlegenden Weltperspektive geben, ersetzen.

JM: Ja, das passiert automatisch. Wenn die Kunst herrscht, an dem Tag der Machtergreifung der Kunst. Das wird ein ganz konkreter Tag sein. Das ist keine Zuflucht oder ein Märchen, sondern das wird passieren. Werden wir uns alle ansehen und lächeln und sagen, wieso haben wir uns in unserer eigenen Nostalgie gekocht. Wieso haben wir in unserem eigenen Ichfanatismus Jahrtausende gebrutzelt. Es wird abfallen. Alles wird abfallen und wir werden das alles vergessen, weil alles so widerlich ist. Religionen sind aus Ichfanatismen entstanden. Die Festsetzung der Rituale. Das sind alles nur Machtmittel gewesen. Die Zeit wird beendet sein, wenn die Kunst herrscht. Sie herrscht schon aber nicht für uns. Zumindest stehen wir als Blockade immer dazwischen und lassen Generationen von Generationen immer wieder in die Ich-Falle laufen. Wir verstricken uns wieder in Menschenreligionen. Demokratie ist auch nur eine Menschenreligion. Das ist nur noch eine Glaubensrichtung. Da geht es um nichts mehr. Aber in der Herrschaft der Kunst geht es noch um etwas. Das ist der Unterschied. Wir müssen nur von uns absehen und es einfach kommen lassen. Es ist nicht der Ersatz. Es ist die einzige Möglichkeit. Ersatz heißt ja immer, dass etwas da sein musste. Aber Religionen, Rituale und Symbole mussten gar nicht da sein. Die sind erschaffen worden aus einem Mangel, einem unglaublichen Überheblichkeitsgestus. Der Mensch fand sich so toll, dass er dies plötzlich in die Welt setzen musste. Eigene Welten schaffen, Fantasien entwickeln.

AS: Basieren diese Überlegungen nicht auf Marx: Religion ist das Opium des Volkes. Aus Mangel wird eine Religion kreiert als Flucht vor der Realität?

JM: Ja, Marx war sicherlich eine hoch spannende Figur, aber er hat dann doch zu sehr an den Menschen geglaubt und an die Diktatur des einzelnen Menschen, des Proletariats, eine Kunstrichtung oder Partei, Konstrukt, das auch wieder aus Menschenhand kommt. Wir sind jetzt soweit zu sagen: keine Menschenmacht mehr, keine Partei, keine Menschenreligion, keine Menschenucht, keine Menschenzucht. Marx war noch im Menschenfanatismus verhaftet. Kommunismus, Nationalsozialismus, Sozialismus das sind alles Menschenerfindungen. Das ist Spekulation.

AS: Marx hat die Ideologie über die Menschen gestellt, vergleichbar bei Dir die Kunst im Gegensatz zur Demokratie, wo die Würde des Menschen im Zentrum steht. Hier gibt es doch eine Parallele?

JM: Die Diktatur der Kunst ist nur nicht meine Ideologie. Es ist dem, dem ich nicht entkommen kann. Es ist also nicht meine Erfindung. Dass einem die Weltformel geschenkt wurde, dass ich das Spiel bekommen habe, Danke! Dazu kann ich nichts sagen. Das macht mich nicht besser oder schlechter. Ich bin nicht berufen. Ich bin nichts Besonderes. Nur wenn Du die Diktatur der Kunst vor Augen hast, dann kann ich nicht mehr zurück. Das geht nicht

mehr. Ich bin auch nicht der Prophet dieser Bewegung. Die Bewegung ist menschenlos. Die hat mit mir gar nichts zu tun. Die wird ihr Ding machen.

AS: Wie erklärst Du Dir, dass Du dies siehst und denkst und andere nicht? Das hat doch dann den Anschein als würde es über Dich vermittelt werden.

JM: Das ist traurig, wenn es so ist. Ich bin eben kaum nostalgisch. Wenn Du erst einmal diesen Blick hast, diesen geschärften, diesen Raubtierblick, dann wunderst Du Dich. Ich wundere mich über mich selber, dass ich noch so befänglich bin, soviel Angst habe und traurig bin und auch noch so menschenfanatisch. Ich bin auch so fanatisch, dass ich die Herrschaft der Kunst noch erleben möchte zu meinen Lebzeiten. Ich möchte sehen, wie es ist wenn die Kunst die Macht ergreift. Da habe ich totale Lust drauf. Da bin ich noch zu sehr Individuum. Im Grunde genommen geht es nicht um mich, ob ich es erlebe oder nicht, spielt gar keine Rolle. Wichtig ist nur, dass es passiert. Wie ein Vulkanausbruch, die Magma-Kammer, der Druck erhöht sich so sehr, dass er eben ausbricht. Hier sitzt eben jemand, der möchte diesen Ausbruch erleben. Der wird im Berliner Reichstag wahrscheinlich stattfinden. Das ist ein geeigneter Ort. Die Menschen sind alle weg. Sie gehen raus. Sie schenken der Herrschaft der Kunst die Macht, demutsvoll spielen ohne Rituale. Dann wird es passieren. Dann wird eine neue Weltordnung herrschen. Das ist aber nicht meine, das ist entscheidend. Marx hat sich selbst mit der Revolution verwechselt. Der Künstler darf sich niemals mit der Kunst verwechseln. Der Literat darf sich niemals mit der Literatur verwechseln. Ich bin nicht wichtig. Der Künstler ist komplett unbedeutend. Es geht um die Kunst.

AS: Wie stellst Du Dir das Leben unter der Diktatur der Kunst vor?

JM: Im Detail kann ich das nicht sagen, weil es noch nicht passiert ist. Ich bin kein Prophet, deshalb kann ich das im Detail nicht sagen. Ich kann nur sagen, dass wir daraufhin arbeiten müssen, indem man demutsvoll, ritualfrei spielt und es einfach kommen lässt. Und bestimmte Sachen einfach nicht mehr zulässt. Wenn ich eine menschenmachtsfanatische Partei wähle, wenn ich diese als Parteichef wähle, dann habe ich eben den Salat. Diese Figuren werden mich nicht retten. Im Gegenteil, die schaffen wieder eine Elite, die sich dann letztendlich wieder ausgebeutet oder verraten fühlt. Wir müssen den Teufelskreis durchbrechen: keine Menschenmächtigen mehr wählen. Wenn man Menschenmacht hat, sie sofort der Kunst zu schenken.

AS: Aber Du würdest niemals in die Politik gehen? Du willst die Diktatur der Kunst doch nicht vorantreiben?

JM: Vorantreiben kann ich sie schon, indem ich sie propagiere, aber sie nicht der Politik unterjubeln, wie es Beuys gemacht hat. In der großen Beuys-Ausstellung steht ein ganz

schlimmer Spruch: Die Revolution sind wir. Da müsste stehen: Die Revolution sind wir nicht. Das wäre demutsvoll. Aber er hat sich selbst mit der Kunst verwechselt und das darf nicht sein. Die Revolution kommt nicht von Menschen, sondern von Revolutionen. Der Revolutionsprozess produziert sich selber, also Menschen sind daran nicht beteiligt. Ein Mensch muss schlafen, essen, verdauen, trinken, träumen. Er ist viel zu limitiert, um revolutionär zu sein. Menschen sind wie Tierbabys. Nur wir finden uns viel toller als Tierbabys. Tierbabys sind viel geiler. Sie sind demütig. Wir haben die Demut verloren dem Leben gegenüber und schaffen deshalb ein Leben nach dem Tod, um eine Zuflucht zu finden, um uns abzusichern.

AS: Meinst Du, die Menschen wären glücklicher unter der Diktatur der Kunst?

JM: Die Hetzjagd wäre beendet. Wir leben in einer Hetzjagd. Wir hetzen uns selbst und alle anderen, indem wir ständig solche Konstrukte aufbauen, indem wir uns absondern wollen. Ständig sagen wir, dass wir anders sind als andere, aber eigentlich sind wir alle gleich. Herzschlag, Verdauung, Essen, Trinken, Schlafen. Das sind die Grundbedürfnisse des Menschen. Ob ich an einen Gott glaube oder nicht, oder ob ich einer religiösen Gruppe angehöre. Das kommt danach. Das ist kein Grundbedürfnis. Ein Baby hat dieses Grundbedürfnis nicht. Ein Baby ist ein „Fress-und-Kack-Tierchen“ und dann kommt alles andere. Dann wird es sozusagen programmiert. Wenn man diese Programmierung möchte, das Diktatorische, dann kann ich eigentlich gar nicht mehr weiterreden. Es gibt Menschen, die möchten das Menschen-Diktatorische haben, aber das ist auch nostalgisch. Viele wollen dieses Zuchtprogramm. Kultur ist Zuchtprogramm. Kunst ist es nicht. Kunst ist eine Spielzeugfabrik. Sie produziert auch den Menschen als Spielzeug. Alles ist Spielzeug. Kultur dagegen sagt: ihr müsst euch und alles züchten. Kultur kommt von kultivieren, Programme erstellen, das hochrechnen, Mund gerecht machen. Deshalb ist Kunst nicht Kultur. Da gibt es einen elementaren Unterschied. Jetzt kommen wir wieder zur Religion. Religionen sind Kultur: Todesfabriken, Todesstätten, Todesansammlungen, Todeswünsche, Todesritualisierungen, Tibet, Massenindividualismus. Das sind Orte des Schreckens. Kirchen sind toll oder andere religiöse Stätten – die sehen super aus, wenn kein Mensch da ist. In dem Moment, wo Menschen in einer Kirche sind, herrscht nur noch Schrecken, weil nur noch Nabelschau stattfindet. Diese Leute finden sich alle so wahnsinnig prima und toll. Und weil ich doch mal gesagt habe, ich wäre ein Mönch, meine ich natürlich nur den literarischen Mönch, wie Mönch Medadus oder den schwarzen Abt aus Edgar Wallace. Ich meine keinen Mönch im realen Leben, die lehne ich alle ab, die finde ich absolut Ekel erregend. Das sind Selbstverwirklicher, die fühlen sich alle ganz wichtig. Die haben alle ein programmiertes

Leben. Da gibt es keine Abweichungen. Das ist nicht erlaubt, bei Mönchen. Sie müssen auch immer Rechenschaft ablegen. Sie geben jede Verantwortung ab. In der Kunst hast Du alle Verantwortung. Du kannst es nicht auf einen Gott nieder wälzen. In der Kunst kannst Du nicht sagen, da ist jemand anderes verantwortlich. Da gibt es nur die totale Verantwortung für das Leben.

AS: Jeder für sich?

JM: Jeder für sich!

AS: Und deshalb bräuchten die Menschen keine Regeln mehr? Sie würden sich nicht gegenseitig umbringen?

JM: Nein!

AS: Wenn Menschen nur spielen, könnte das doch mal passieren!

JM: *Das wäre ein Unfall. Auch das passiert nicht. Das könnte man auch nicht hochrechnen. Demokratie ist ein Glaubensbekenntnis und sagt eigentlich nur: Du bist der Führer, du selber bist das Geilste. Die Anarchie sagt auch nur, Dein Wille geschehe. Das, was Du sagst, das, was Du willst, ist wichtig. Aber das passiert auch nur auf Kosten anderer. Das ist alles Selbstverwirklichung. Die Kunst bzw. die Herrschaft der Kunst ist die einzige Weltanschauung, wo es nicht um Selbstverwirklichung der Menschen geht. Deshalb sind dann alle Rituale weg. Die werden spielerisch umgearbeitet.*

AS: Und dann herrscht trotzdem kein Chaos?

JM: *Chaos herrscht nur, wenn es um den Menschen geht. Im Humanismus herrscht Chaos. In der Herrschaft der Kunst herrscht etwas anderes, Metabolismus: was passieren muss, was grundsätzlich da ist. Das ist wie ein Tanz: Tanz der Arbeit, Tanz der Menschen. Wir unterbinden immer den Tanz oder führen ihn gleich in eine religiöse Bewegung rein, um ihn wieder nutzbar zu machen für ein Ritual. Das ist aber schrecklich. Tanz doch einfach. Das muss doch nicht immer eine Bedeutung haben. Mach doch einfach, ohne Richtung, ohne Ritual, ohne zu überzeugen. Trance, das ist auch schrecklich. Das ist der Wunsch des Menschen sich in etwas anderes zu versenken, das Innere zu finden oder auf die Reise ins Ich zu gehen. Da gibt es nur nichts. Du kannst eine Reise in deine Knochen antreten, in deine Verdauung. Das kannst Du nicht hochstilisieren. Menschen-Trance ist widerlich. Voodoo ist scheiße. Voodoo der Gegenstände ist super. Spirituelle Menschen gibt es gar nicht. Gegenstände sind spirituell. Aber nicht Menschen. Das, was ich hier sage, ist nicht meine Idee oder mein Modell – das spiegelt mich gar nicht. Das hat mit mir gar nichts zu tun. Ich kann dem auch gar nicht entsprechen, um das sagen zu können. Viele sagen dann, Du hast auch keine reine Weste oder Du machst dies oder den Fehler. Es geht nur darum zu sagen,*

die Herrschaft der Kunst ist die einzige Alternative. Die Individualkünstler gilt es abzulehnen. Der Individualkünstler ist Dreck. Er muss überwunden werden. Und nicht, dass man zum Übermenschen kommt. Lass uns alle Untermenschen sein. Das ist viel besser. Wir sind alle Untermenschen, Neutralmenschen. Der Übermensch muss auch weg. Nietzsche ist auch zu sehr vom Menschen ausgegangen. Von der Überlegenheit von bestimmten Menschen. Kein Mensch ist dem anderen überlegen. Wir sind alle metabolistisch, alle haben wir Stoffwechsel. Wenn der nicht funktioniert, ist der Ofen aus. Wir sind gegen den Metabolismus eingestellt – wir wollen immer das Bewusstsein über den Metabolismus stellen. Das ist Religion: sich selbst erheben. Der Übermensch ist auch eine Religion. Der wird nicht benötigt. Der Wille zur Macht ist uninteressant. Die Macht hat ihren eigenen Willen – aber dies ist menschenfrei. Macht darf nie etwas mit Menschen zu tun haben: nichts. Dann ist die Macht geil. Die Sonne hat mit dem Menschen nichts zu tun, deshalb ist die Macht der Sonne geil. Sie diktiert mein Leben. Ohne Sonne kann ich nicht leben. Sie meint mich aber nicht persönlich. Wenn ich in der Wüste verdurstete, dann war die Sonne nicht böse zu mir und sie war auch kein Ritual. Oder ein Herzschlag – das ist nicht persönlich zu nehmen. Das ist nichts Schlimmes, das ist kein Ritual. Es ist ein Rhythmus, aber kein Ritual. Zu Beten, das ist ein Ritual an Gott. Diese Leute verwechseln sich auch alle mit Gott. Von tausend Menschen, die an Gott beten, sind tausend in der ewigen Nabelschau verhaftet. Sie beten nur an sich selbst. Es gibt keinen Menschen, der einen direkten Draht zu einem Gott hätte. Das ist ein Märchen. Das ist auch nicht schlimm.

AS: Aber ist Kunst nicht eine Art „Übergott“, die über allem schwebt – etwas Nicht-Fassbares?

JM: *Kunst ist das totale Spielzeug und das ist fassbar. Es ist eben keine Spekulation. Das ist das Irrsinnige an Kunst. Es ist ganz konkret da. Wir verdrängen es nur immer und wollen es in eine religiöse Ecke ziehen, weil wir uns auch mit der Kunst verwechseln und uns wichtig nehmen. Das ist ganz konkret. Ein Lächeln auf deinen Lippen ist totale Kunst genauso wie der Mund von Scarlett Johansson. Wenn es eben unpersönlich ist und nicht privat. Wenn es sich von sich selbst verabschiedet. Wenn es etwas Grundsätzliches bedeutet. Wie unser Augenweiß oder irgendein Haar auf Deinem Zeh oder das Essen, was kommt oder der Flusslauf. Da steckt kein Gott dahinter oder Ritualität des Menschen. Wir können sagen, dass der Fluss spirituell ist. Aber dass wir ein spirituelles Erlebnis hätten, das ist viel zu anmaßend. Das ist Geschmacksterrorismus. Da nimmt sich der Mensch viel zu wichtig. Denn der Fluss ist am Menschen nicht interessiert. Oder wenn jemand sagt bei einem Bild fühle ich mich persönlich angesprochen – warum denn? Das Bild ist doch gar nicht von mir abhängig. Das ist eine*

schreckliche Formulierung, dass Menschen sagen, die in eine Ausstellung gehen, es sagt mir etwas. Warum sollte ein Bild etwas sagen? Was sagt mir die Tür? Gar nichts! Die kann nicht mit mir sprechen! Kein Bild, keine Skulptur kann mit mir reden. Selbst wenn ich dort einen Mechanismus einbaue, das ist Menschenmacht und Menschenhand. Das sind Projektionen. Wir können doch damit mal aufhören. Ob mir etwas persönlich gefällt, das ist doch kein Maßstab. Das ist Geschmack. Ich sage so etwas auch oft, aber das ist ein schreckliches Wort. Man kann auch spielerisch damit umgehen.

AS: Gefällt Dir Deine Kunst?

JM: *Was ich mache, ist nicht meine Kunst – das ist das Entscheidende.*

AS: Aber Du hast doch einen Pinsel in der Hand und malst die Bilder!

JM: *Ja, aber ich produziere auch Speichel, wenn ich rede. Ich habe Popel oder Ohrenschmalz. Das kann man zwar sagen, das ist Deins, aber es bedeutet nicht so wahnsinnig viel. Es wird alles überbewertet, was des Künstlers Hand macht. Das ist nichts anderes als ein Lenkrad bewegen, wenn Du einen Bus fährst oder abends noch mal dein Kind streichelst und Gute Nacht wünscht. Das ist eine ganz normale Geste. Das hat mit Ritualen nichts zu tun. Das macht man einfach, wie jemand Wasser einschenken. Das wird überbewertet. Das ich das mache, ist nicht wichtig. Der Kunst ist es egal, dass ich es gemacht habe.*

AS: Du könntest aber trotzdem sagen, ob Dir etwas gefällt oder nicht!

JM: *Ja, aber das bedeutet nichts. Ich kann sagen, das mir irgendetwas gefällt. Ich mag lieber Himbeereis als Brombeereis. Aber heute wird so etwas hochstilisiert und zur Religion gemacht. Das ist nichts anderes als eine Geschmacksrichtung. Ob ich Protestant bin oder Katholik – Geschmacksrichtung. Die ist so unbedeutend, dass man nichts hochstilisieren kann. Man muss das abschaffen, diese Überheblichkeiten. Dafür ist die Kunst geeignet. Spielzeug ist geeignet. Die ganzen Abbildungen sind geeignet. Die Vergangenheit endlich mal sausen zu lassen. Wenn man etwas aus der Vergangenheit lernen kann, dann bitte nicht so nostalgisch sein. Die Zukunft kommen lassen. Die Zukunft ist an der Menschenmacht nicht interessiert. Wie ich zu Jesus stehe, ist der Zukunft total egal.*

[...] Gott ersetzt sich ständig. Die Kunst ist das Einzige, was sich noch nie ersetzt hat. Deshalb gibt es auch keinen Ersatz, deshalb auch keine Ersatzreligion, weil es noch nie etwas anderes gab. Wir haben einen Ersatz geschaffen, der aber ungeeignet ist. Wir haben Religionen erschaffen, irgendwelche Menschenideologien, irgendwelche Führer. Das sind aber nur Menschenkonstrukte. Jetzt sollten wir damit aufhören und einfach etwas kommen lassen, was schon da ist und sowieso kommt.

Wenn ich mit einem religiösen Menschen spreche, spreche ich immer mit der tiefen Vergangenheit, mit einem nostalgischen Wesen. Das ist das Problem. Wir reden immer aneinander vorbei. Es ist egal, welcher Religion diese Figur angehört. Ich werde immer genötigt mit alten Vorstellungen zu sprechen. Lass doch die Zukunft sprechen. Sie interessiert sich nicht für Menschenreligionen. Sie ist unabhängig, deshalb lass es sausen. Das kannst Du diesen Fanatikern nicht sagen. Die sind so besessen von der Wiederkehr, von irgendwelchen Sachen oder der Verbesserung von irgendetwas. Es gilt nichts zu verbessern. Heiße das total Neue willkommen. Das wäre eine logische Konsequenz, von dem, was passiert ist: Kreuzigung Jesu, Mittelalter, Hitler. Die Konsequenz ist keine Menschenmacht mehr, lass die Rituale sausen, benutzt alles als Spielzeug – auch dich selbst. Erkenne alles als Spielzeug an. Lass die Zukunft dich ansaugen und dann geht es ab. Ich habe mit vielen religiösen Menschen gesprochen und da ist irgendwann sofort Schluss. Sie wollen auch immer wissen, wie sie bei einer Sache wegkommen. Das ist das Furchtbare an religiösen Menschen. Sie glauben, es geht letztendlich um sie: wie komme ich dabei weg, was passiert mit mir nach meinem Tod. Es geht immer um sie, sie, sie, sie! Das ist eben Ich-Fanatismus. Da hört es beim Metabolischen auf. Mein Metabolismus ist an mir persönlich nicht interessiert. Ich lass ihn einfach sausen. Es muss einfach passieren. Der Druck ist dann so groß – ich muss dann auf die Toilette gehen. Das ist eine körperliche Angelegenheit, das ist die Basis und das ist kein Ritual, sondern eine Notwendigkeit innerhalb des Spiels.

[...]

AS: Zum Bild: „Kampf um Pluto“. Was bedeutet für Dich Napoleon?

JM: *Napoleon war ein starker Mann, eine starke Figur, die dann irgendwann Hitler nach sich gezogen hat. Auch damals hätte man schon sagen können, wir brauchen keine menschenmächtigen Figuren mehr. Er hätte auch schon von sich absehen können. Genauso wie Caligula oder Nero. Das sind sozusagen die Spitzen der Selbstverwirklichung. Napoleon war nicht ganz so selbstverwirklichungs-fanatisch wie Hitler, weil Adolf Hitler stärker war. Die Menschenideologie war stärker. Aber sie ist auch gescheitert, weil Menschenideologien immer scheitern. Das ist in der Sache drin – eingeschrieben das Verfallsdatum.*

AS: Warum benutzt Du immer wieder diese Spitzen der Selbstverwirklichung?

JM: *Letztendlich kann man nicht anders. Man kann nur auf diese Schlüsselreize gehen. Wenn ich über den Mount Everest spreche und über Menschen, die damit zu tun haben, dann kann ich nur Sir Ed Hillary und Tenzing Norgay nennen, denn sie waren die ersten. Alle anderen sind die stumpfen Selbstverwirklicher. Ich muss sozusagen schon auch auf diese Spitzen gucken. Einen der sich etwas weniger selbstverwirklicht hat, weil er nicht ganz so stark war?*

AS: Was löst das bei Dir aus, wenn Du dich mit solchen Persönlichkeiten umgibst?

JM: *Diese Figuren sind alle Mitglieder der Nährkette, der Nahrungskette. Und meistens sind diese Figuren aus der Nährkette ausgeschert. Der Mensch heute schert immer aus. Er will eine Sonderstellung. Er findet sich so besonders, dass er glaubt, aus der Nahrungskette aussteigen zu können. Aber das geht eben nicht. Die Nahrungskette ist auch von der Kunst gemacht und die hat uns einen festen Platz zugewiesen. Wir wollen immer anders sein, immer das Besondere aus uns herausholen. Aber das Besondere ist eben das Normale: dass wir eben Stoffwechsel sind und darauf basieren. Das ist auch nichts Negatives. Das macht uns alle gleich. Das ist das Tolle. Viele Machthaber haben gesagt, dass was uns gleichmacht wäre die Menschenideologie, die von mir oder uns hergestellt wurde als Spekulation. Das nannte man dann Kommunismus, Nationalsozialismus. Heute nennt man es Demokratie oder eine religiöse Fanatismen-Bewegung. Das ist doch einfach langweilig. Das sind alles bloß Blockaden.*

AS: Diese Vorstellung stammt aus den Naturwissenschaften, der Medizin: dass wir alle gleich aufgebaut sind!

JM: *Absolut. Ja, wenn man das so sagt, ist das auch gut. Das ist auch ein medizinischer Begriff: Metabolismus. Mediziner können oft damit etwas anfangen mit diesen Worten. Ein religiöser Mensch kann damit nichts anfangen. Der versteht das nicht. Der findet sich viel wichtiger. Der kommt dann mit dem Bewusstsein: wir sind doch anders als Tiere. Ja, sind wir auch, aber die Botschaft wäre dann für uns, warum sind wir dann nicht noch demütiger. Wenn wir schon anders sind als Tiere, dann können wir doch wenigstens noch demütiger sein. Aber wir sind nur noch bewusster widerlich, nur noch bewusster menschenverachtend, indem wir Menschenideologien aufbauen und diese hochrechnen.*

AS: Warum kommt die Herrschaft der Kunst so spät?

JM: *Sie ist schon da. Wir haben uns nur bisher gesträubt. Es ist auch nicht so wichtig, ob wir sie erleben oder nicht. Die Herrschaft der Kunst ist da und wird auch noch da sein, wenn der Mensch weg ist. Kunst hat es vor dem Menschen gegeben und wird es nach dem Menschen geben. Da schalten auch schon viele ab, weil die Menschen konzentriert sind und denken. Die meisten Menschen glauben, Kunst ist von ihnen abhängig. Kultur ist tatsächlich von Menschen abhängig, aber Kunst nicht. Das ist der Unterschied. Kultur ist menschengemacht, Kunst nicht. Schweiß, Schwitzen, Schweißperlen – das hat sehr viel mit Kunst zu tun. Aber das ist nichts Individuelles und darauf kann ich es auch nicht reduzieren. Das ist viel grundsätzlicher und viel einfacher. Das schlüpft unter einem durch oder wächst über einen hinaus. Die Sache ist das, was geiler oder ungeiler ist. Die Sache ist Revolution. Die Sache ist*

radikal. Viele sagen dann, Du bist ein radikaler Künstler. Ich bin überhaupt nicht radikal. Wie kann ein Mensch, der schlafen muss, radikal sein. Der Schlaf ist radikal oder Atmung ist radikal. Verdauung ist radikal, aber doch nicht der Mensch. Der Mensch hat überhaupt keine radikalen Gedanken entwickelt – immer nur Menschen-fanatisch. Menschenfanatismus ist nicht radikal – total limitiert, unglaublich, uncharmant, unpräzise – eben perfekt aber nicht präzise. Eine Atombombe ist perfekt, aber ein Knüppel ist präzise. Werde dein eigener Knüppel, denunziere dich, demonstriere gegen dich selber. In der Kunst herrscht Demonstrationsverbot. Es gibt nichts zum Demonstrieren in der Kunst für den Menschen. Es gibt nichts herauszuholen. Ich kann die Kunst nicht erpressen. Ich kann ihr nichts abpressen. Ich kann kein Ablasshandel betreiben – das ist unmöglich. Ich kann mich nicht in einer bestimmten Art und Weise verhalten und eine Belohnung kassieren.

AS: Wie stehst Du dann dazu, dass Du so belohnt worden bist?

JM: So wahnsinnig werde ich gar nicht belohnt. Ich werde durch ritualfreies Spiel belohnt. Mein Spiel, das ist die totale Belohnung. Ich liebe es, ritualfrei zu spielen. Kunst ist kein Geld, jedenfalls kein Mengengeld. Es ist Spielgeld oder erzeugt Spielgeld. Kunst erzeugt keine Menschenfrustration. Die Kunst will keinen frustrierten Menschen oder einen leidenden Menschen. Das ist der Kunst vollkommen egal. Der Kunst ist es egal, ob ich dich jetzt umbringe oder mich selber – völlig egal. Das ist charmant, das ist gut! Sie fisiert auch nichts. Die Belohnung ist das ritualfreie Spiel und die Machtergreifung der Kunst.

AS: Wenn es unter der Herrschaft der Kunst keine Individuen mehr gibt und die Menschen in einem abgestimmten Spiel wie in einem Körper zusammen leben, sind wir dann nicht auch unfrei?

JM: Nein, das ist das freieste Spiel. Das ist ja kein festgefahrener Körper. Mein Körper ist kein festgefahrener Körper.

AS: Aber wenn ich etwas esse, dann kommt die Nahrung in den Magen, in den Darm, die Nährstoffe ins Blut – das ist doch alles geregelt!

JM: Nein, festgefahren wäre es, wenn ich etwas Besseres, Geileres, Härteres haben will, wie es im gesamten Organismus passt.

AS: Also wenn man zuviel isst?

JM: Ja, genau. Das kann man auf die Gesellschaft übertragen. Die Finanzkrise ist maßloses Handeln. Da geht es um Maßlosigkeit. In der Diktatur der Kunst gibt es diese Maßlosigkeit nicht mehr. Da ist es genau wie im Organismus: das Herz schlägt so schnell, damit es optimal mit den anderen Organen zusammenspielt. Das ist freies Spiel.

AS: Nein, das finde ich nicht. Das ist doch geregelt, harmonisch abgestimmt!

JM: Ja, aber aus der Sache heraus, nicht aus deinem Ich-Tun, deinem, Ich-Wollen.

AS: Wenn wir alle in diesem harmonischen Spiel zusammen sind, dann kann niemand sagen: ich will aber mal etwas anderes. Damit wären wir unfrei!

JM: Nein, da geht es los: „Ich will“. Du darfst nicht mehr wollen.

AS: Das heißt, wir sind als Gruppe frei, aber nicht als Individuum!

JM: Das muss man auch nicht. Die künstlerische Freiheit wird völlig überbewertet. Die Kunst ist an der künstlerischen Freiheit des Menschen überhaupt nicht interessiert. Im Gegenteil das will sie aushebeln. Das ist wie meine Energie im Verhältnis zur Sonne. Die ist nicht da. Das macht aber auch gar nichts. Das ist nicht schlimm. Man kann auch nicht sagen, ich bin frei von der Sonne, sondern ich lebe unter ihrer Diktatur. Ich habe mich der Sache, der Sonne, vollkommen unterzuwerfen. Die Maßlosigkeit fängt an, wenn man riesige Gebäude baut, um sich davor zu schützen – kann man ja alles machen, aber wenn es maßlos wird, dann führt es eben dahin, wo es jetzt hinführt.

AS: Aber sind wir dann glücklich? Leben wir unter der Herrschaft der Kunst in einem Paradies-Zustand?

JM: Das ist nicht wichtig. Die Frage ist, wohin führt das, was jetzt ist? Dafür gibt es bereits Szenarien: Klimawandel. Vor diesen ganzen Entwicklungen muss es eine Alternative geben! Gefangener als jetzt waren wir noch nie – durch diese Selbstverwirklichungen haben wir uns in Gefangenschaft begeben.

AS: Das heißt, die Diktatur der Kunst ist eine Alternative zu unserem heutigen Gesellschaftssystem? Ich dachte sie wäre schon da und würde sich sowieso durchsetzen, dann wäre es keine Alternative, sondern vorgegeben!

JM: Die Diktatur der Kunst hat keine Alternative. Die Demokratie hat eine Alternative. Das ist nicht der Nationalsozialismus, sondern die Diktatur der Kunst – im progressiven Sinne. Wir haben eine Alternative. Wir könnten unsere Macht nur nehmen und der Diktatur der Kunst geben. Wir können die Staatsform wählen.

AS: Wenn ich wähle, ist dies doch eine Entscheidung und wieder „Ich-Bezogen“!

JM: Nein, es geht nicht darum, dass ich wähle, sondern, dass wir von uns absehen, dass wir den Machtanspruch abgeben, das Ich sausen lassen. Es wird so oder so kommen. Es ist also unerheblich. Wir können dies jetzt bewusst tun oder nicht. Für die Diktatur der Kunst ist dies unwichtig. Die Erde kann auch explodieren. Das ist der Diktatur der Kunst egal. Die Sonne ordnet sich auch der Diktatur der Kunst unter und ist demutsvoll. Das was angeblich seelenlos ist, hat die größte Seele. Wir überbewerten auch unsere Seele. Wir nehmen die Seele raus und stellen sie über alle Organe und das ist Religion – totaler Ich-Fanatismus. Darüber

kann man dann auch nicht mehr reden. Das ist reine Spekulation, wenn man sagt: ja meine Seele ist eben anders als deine. Wenn man das hochrechnet und daraus als Gruppierung einen Krieg anfängt, weil man sagt: meine Seelen sind geiler als die der anderen – ein Kulturkrieg losgeht. Das ist das einfachste Prinzip. Es geht immer um die Seele. Es wird nie gesagt, mein Metabolismus ist besser als deiner, denn das kann sich keiner erlauben, weil das nicht funktioniert. Deshalb ist mit Kunst kein Krieg zu machen.

Interview mit Gudrun Brüne, Schülerin und Ehefrau von Bernhard Heisig, August 2008

Bernhard Heisig fühlte sich aus gesundheitlichen Gründen nicht in der Lage, mir ein Interview zu geben. Seine Ehefrau Gudrun Brüne, die selbst Malerin ist und die ihre Ausbildung an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst bei Prof. Heisig in den 60er-Jahren erfolgreich abschloss, war dafür bereit, mir einige Fragen zu beantworten. Das telefonische Interview fand am 24. August 2008 statt.

AS: Würden Sie Prof. Dr. Heisig als religiös bzw. gläubig bezeichnen?

Wenn ja: Zu einer Religion zugehörig? Wie äußert sich dies?

GB: *Er fühlt sich zu keiner Religion zugehörig.*

AS: Wie steht er zur christlichen Religion?

GB: *Er hat keinen Bezug zur christlichen Religion.*

AS: Er verwendet in seinem Werk seit den 60er-Jahren das Kreuzigungsmotiv. Was bedeutet für ihn dieses Motiv?

GB: *Das Kreuzigungsmotiv hatte immer unterschiedliche Aspekte und Ausdrücke in der Kunst. Christus wurde beispielsweise als Sieger oder Leidender dargestellt, wie beispielsweise bei Grünewald oder Rubens. Für ihn ist sie eine Symbolfigur, die sich nicht unterordnen will.*

Mein Mann ist der Meinung, dass in einem Bild nicht nur die Wahrheit des Machers, sondern auch die des Betrachters verborgen sein muss. Die Bildaussage ist deshalb nie festgelegt vom Künstler allein, sondern vervollständigt sich durch den Betrachter.

AS: Was bedeutet für ihn die christliche Kreuzigung?

GB: *Schon beantwortet.*

AS: Er identifiziert sich auf dem Gemälde „Christus verweigert den Gehorsam II“ von 1986-1988 selbst mit der Christusfigur. Wie ist dies zu verstehen?

GB: *Christus kann als Widerstandsfigur gesehen werden. In diesem Bild geht es damit auch um Widerstand. Die Gehorsamsverweigerung richtet sich vor allem gegen gesellschaftspolitische Ungerechtigkeiten – ist aber nicht konkret festlegbar.*

Ich bin überzeugt, dass mein Mann sich mit der Identifikation nicht in der Tradition des Künstlers als Schöpfers sieht.

AS: Wissen Sie wie häufig bzw. in welchen Bildern er das Kreuzigungsmotiv verwendet hat? (Da es bis jetzt noch kein veröffentlichtes Werkverzeichnis gibt, haben Sie vielleicht eigene Aufzeichnungen?)

Würden Sie folgender Liste zustimmen? Könnten Sie diese ergänzen?

(keine Stellungnahme)

AS: Verwendet/verwendete er neben Babelturm, Arche Noah, Davidstern und Kruzifix auch andere religiöse Motive?

GB: Ja.

AS: An welche Götter dachte Prof. Dr. Heisig zum Beispiel bei dem Bild „Missbrauch der Götter“ von 1968?

GB: *Das Bild ist vieldeutig. Es ist irrelevant, um welche Götter es sich handelt. Hinter Göttern kann man sich immer verstecken. Auch Religionen verstecken sich hinter Göttern und missbrauchen diese – zu allen Zeiten und besonders in Kriegen.*

AS: Hat er während der DDR Zeit seine Werke in einem kirchlichen bzw. christlichen Kontext ausgestellt?

GB: *Nein, er hatte keine Kontakte zur Kirche.*

AS: Prof. Dr. Heisig sah sich und seine Kunst in einem gesellschaftlichen Auftrag. Wie würden Sie diesen beschreiben?

GB: *Er ist überzeugt, dass Kunst in einem gesellschaftlichen Zusammenhang steht, weshalb seine Bilder auch nicht abstrakt sind, sondern Themen behandeln.*

Im Grunde möchte er Gerechtigkeit, d.h. eine gerechte Gesellschaftsordnung. Seine Kunst spiegelt vor allem seine Erfahrungen im Krieg und den verschiedenen Herrschaftssystemen wieder, in denen Menschen benutzt werden und sich Täter und Opfer vermischen – und dies wiederholt sich immer wieder in allen Zeiten. Er möchte mit seiner Kunst Menschen zum Nachdenken anregen.

AS: Hat die sozialistische Ideologie für ihn die Funktion einer „Ersatzreligion“ während der DDR Zeit übernommen?

GB: *Nein. Er hat zwar grundsätzlich die Gesellschaftsidee des Sozialismus befürwortet. In der DDR klafften jedoch Theorie und Praxis auseinander. Heute bemängeln wir, dass die Menschen zu wenig Ideen und Utopien haben und sich alles nur noch um Geld dreht.*

Interview mit Prof. Dr. h.c. Markus Lüpertz, Mai 2009

Das hier wiedergegebene Interview mit Prof. Dr. h.c Markus Lüpertz fand am 11. Mai 2009 im Hotel Maritim in Stuttgart statt.

AS: Sie haben immer wieder Kreuzigungen gemalt: 1958 in Ihrem Frühwerk und dann erneut in den 80er-Jahren. Sie sind katholisch, das heißt in einem katholischen Umfeld aufgewachsen.

ML: *Evangelisch und dann aber katholisch geworden im Kloster Maria Laach.*

AS: Was bedeutet für Sie die christliche Religion? Und welche Bedeutung hat das Christentum in der Gesellschaft?

ML: *Das Christentum ist in diesem Zusammenhang etwas weitläufig. Mich interessiert vielmehr der Katholizismus und das ganz direkt an den Vatikan, an den Papst gebunden, der für die westliche Hemisphäre von Menschen eine durchaus vertretbare Form des Glaubens vermittelt. Ich weiß gar nicht, ob ich unbedingt Gott gläubig bin. Ich glaube vielmehr an die Menschen. Wenn Sie alles Gute zusammen nehmen, wenn Sie alles, was Sie ideal von sich denken, zusammentun, dann kommen Sie bei Gott an. Weil Gott das Schönste ist, was sich der Mensch denken kann. Das ist eine Art der Hingabe, aber nicht ans Jenseits, sondern ans Leben. Ich denke zurück. Ich denke nicht, dass ich später irgendwo an Gottes Seite sitze, sondern ich gehe vielmehr davon aus, dass ich ins Leben hineinlebe – also vom Tod ins Leben. Mir ist wichtig, dass sich die Kirche, gerade speziell die katholische Kirche im Gegensatz zur evangelischen Kirche, immer auf der Seite der Kunst aufgehalten hat. Und dass sie eine Atmosphäre, eine Umwelt geschaffen hat, in der Katholizismus bzw. Religion möglich ist; im Sinne einer Religion von Menschen für Menschen. Das ist eine Art von gigantischer Tröstung, wenn man so will. Während mich die anderen Geschichten, die anderen Interpretationen von Religion, dass es ein Diesseits und ein Jenseits gibt – nicht interessieren. Da sehe ich auch den Künstler in seiner Eigenschaft als Engel oder als Mann, der dem lieben Gott geholfen hat, die Welt zu schaffen. Denn alles was wir in unserer Umwelt sehen, werden wir nur über Bilder begreifen können. Kein Sonnenuntergang wird uns klar sein, wenn wir das nicht vorher auf Bildern gesehen haben. Das ist die Bildung, die die Malerei über all diese Jahre über die Menschen getrieben hat.*

AS: Dann sehen Sie sich auch in der Tradition des Künstlers als Schöpfer?

ML: *Ja, selbstverständlich. Wir sind die Kinder des Prometheus der Antike und wir sind eben auch die Kinder Gottes.*

AS: Um auf den Katholizismus zurückzukommen. Die katholische Lehre, Traditionen, Kirchengänge sehen Sie nicht als wichtig an?

ML: Doch, das Ritual als Veranstaltung, als Kirche finde ich hinreißend. Deswegen bin ich auch katholisch geworden, weil mir die Protestanten einfach zu langweilig waren. Da war nichts los! Es gab keine Rituale, keine Geheimnisse, keine Mysterien – nur eine trockene Welt von Schuld und Sühne. Das ist mir einfach zu mühselig. Der Katholizismus hat noch eine Poesie, eine Kultur, eine Sinnlichkeit – auch Fehler und Verbrechen – alles, was sie wollen – quasi eine Parallelwelt des Lebens. Das finde ich sehr aufregend und auch ganz wichtig. Es ist eine Religion von Menschen für Menschen. Ich bin kein Buddhist, dieses ewige ins Nirwana herüberturnen, damit habe ich nichts am Hut. Der Tod ist eine unbekannte Größe, die es nicht zu erforschen gilt und die auch keine Bedeutung für uns hat, denn es gibt keine Informationen über den Tod.

AS: Aber in der katholischen Lehre predigt man die Auferstehung von den Toten!

ML: Die mussten schließlich auch 2000 Jahre Politik machen. Die brauchten ihr Resultat, aber das haben wir jetzt. Sie sind quasi entmannt. Sie sind in der Politik nicht mehr Zuhause. Da sind sie nun beim Geistigen. Wenn sie Leute in den Krieg schickten für die Religion oder wenn sie kämpfen mussten für die Religion, dann musste denen auch eine Hoffnung gegeben werden. Das ist ein urmenschliches Prinzip. Dabei war die Religion auch gut. Das konnte sie mit ihren intelligenten und hinreißenden Geschichten sehr gut vermitteln. Nur das ist, was wir mittlerweile wissen: es gibt keine Hoffnung, wenn wir nicht alle auf uns selber hoffen. Deshalb bin ich für dieses Leben oder für die Intensität dieses Lebens, weil wir werden kein anderes Leben – zumindest nicht in dieser Form, die ich sinnlich und die ich schön finde, mit dieser Haut mit diesen Dingen – mehr erleben. Vielleicht sind wir noch ein Geist, der irgendwo herumgeistert, aber das hat nichts mehr mit Anfassen, mit Küssen, mit Essen, mit Trinken, mit allen diesen Dingen zu tun. Deswegen kann mich das nicht interessieren. Ich lebe ins Leben hinein.

AS: Was bedeutet für Sie konkret das Kreuzigungsmotiv? Sie spielen häufig in Werken nur mit dem Titel auf die Kreuzigung an z.B. im Werk „Golgatha“ oder im Triptychon „Kreuzigung/Beweinung“, die aber keine Kreuzigung dargestellt.

Was bedeutet für Sie einerseits das Motiv und was bedeutet für Sie andererseits das Thema der Kreuzigung Christi?

ML: Also, Sie müssen sich das so vorstellen: Bei mir ist das so eine Sache – ich habe einen Reflex, der malt und dieser Reflex, der wiederholt sich immer ohne Inhalt, ohne Anfang, ohne Ende. Das ist ein Reflex, ein Defekt, den ich habe. Ich muss immer malen, wie bei einem

Spielmännchen, an dessen Strippe Sie ziehen. Ich muss immer malen, dass ist so, wie wenn ich keine Luft kriege.

Themen sind Bildungsparallelen. Ich habe mich sehr mit der Bibel beschäftigt. Ich finde die Geschichten schön. Dann habe ich atmosphärische Bilder gemalt, die für mich das dann darstellen. Ich gehe nicht hin und male eine Kreuzigung. Außer ich illustriere, wie ich jetzt Glasfenster mache. Dann gehe ich hin und sage: oben ist in der Makkabäergeschichte eine Kreuzigung. Dort werden die Makkabäer gehäutet und gekocht. Dies sind thematische Vorgaben, mit denen kann ich mich auseinandersetzen. Aber dann mittels eines anderen Mediums, der Glasmalerei. Aber ich bin nicht ein Themenmaler. Ich male Atmosphären. Und wenn diese Atmosphären dann eine Kreuzigung sind, wenn die Atmosphäre eben Golgatha ist, wenn Sie einen Totenkopf malen und Sie malen ihn unter ein Kreuz, dann ist das Golgatha. Dann ist es der Kalvarienberg, dann ist es eben der Kopf des Adams. Das wissen Sie besser als ich – Sie haben das schließlich studiert!

Aus diesen Dingen können Sachen passieren, die atmosphärisch für mich ganz zwingend eine Kreuzigung sind. Natürlich bediene ich mich der Mittel wie dem Triptychon, wie dem Kreuzweg, das sind alles Sachen, die in der Thematik liegen. Da gehören sie auch hin. Wenn Sie zum Beispiel meinen letzten Kreuzweg sehen: außer, dass die Bilder Kreuzformen haben, ist darauf nichts wie Christus fällt zum ersten, zum zweiten Mal. Jetzt beschäftige ich mich mit einem Kreuzweg für Neuss und dort wird es dann gegenständlicher: es soll Skulpturen geben, die im ganzen Stadtbild auftauchen. Wie ich damit umgehe, das weiß ich noch gar nicht. Ich sollte es eigentlich schon längst gemacht haben. Aber das ist nicht die Norm, sondern es überschneidet sich manchmal. Grundsätzlich male ich eine Atmosphäre. Ich bin nicht angetreten zu illustrieren, sondern ich mache Atmosphären, die dann Golgatha sind.

AS: Intuitiv!

ML: Nein, nicht intuitiv, sondern das ist atmosphärisch bedingt. Und da ich ein Mann bin, der sich damit beschäftigt, kommt das dann vor.

AS: Und was bedeutet vollkommen losgelöst von einzelnen Kunstwerken die Kreuzigung oder der Kreuzweg Christi für Sie persönlich?

ML: Das ist ein Kulturgut unserer Welt, unserer christlichen Welt. Das ist nicht nur der Christus, diese ganze Geschichte, der parallel für uns gelitten hat, um dann die Menschheit zu befreien und uns überhaupt klar zu machen, dass das Göttliche sterblich ist und das Sterbliche unsterblich ist. Das ist nicht der Punkt dabei. Auch das ist letztendlich nichts anderes als ein Klammer für unsere Kultur. Das ist eine Art der Kommunikation. Wir verständigen uns darüber. Sie dürfen nicht vergessen alle Religionen, alle Absichten, basieren

nur auf der Tatsache, dass die Menschen miteinander auskommen, dass sie sich nicht sofort auf den Schädel schlagen. Wenn Sie die Zehn Gebote lesen, dann ist das die reine Verhaltenweise, damit Du dem anderen nicht ständig auf den Wecker gehst. Das ist das Entscheidende daran. Und so ist auch Religion zu verstehen, dass wir ein Ritual des Miteinanders haben. Das ganz bestimmte Tabus und Sachen aufstellt, damit die Menschheit sich nicht den Schädel einschlägt. Mit der Ausnahme des ganz Großen, mit den Andersgläubigen. Das ist wieder eine andere Geschichte. Da haben wir unsere Vergangenheit, wie auch die Moslems ihre Vergangenheit haben. Bei uns sind es die heiligen Kriege, dort ist es heute der Dschihad. Aber das spielt nicht die Rolle. Das Entscheidende der Religion ist, dass sie das sinnlose Sein mit Sinn füllt. Wenn wir das nicht hätten, also wenn wir diese Gottbeziehung nicht hätten, wo immer man Gott herholt oder ihn ansiedelt, würden wir wahnsinnig werden. Also nur hier zu sein und wieder zu verschwinden auf Nimmerlein, das ist auch eine nihilistische Vorstellung, aber nur damit auszukommen wäre fürchterlich. Da würden die Leute verrückt. Ich habe mich damit abgefunden, mir ist klar, dass es so ist, aber das muss nicht sein. Solange es noch andere Glaubwürdigkeiten gibt, ist das wunderbar. Ich kann natürlich sagen: nein, das kann nicht sein, es muss einen Sinn geben, aber das ist natürlich Quatsch. Wenn Du einmal einem Astrologen über die Schulter geschaut hast und ins All geguckt hast, was eine Begrenzung ist, die es aber nicht gibt, sondern die eine Begrenzung als Bewegung darstellt. Wo sollen wir dann noch vorkommen? Das ist doch völliger Schwachsinn. Also müssen wir wieder zurück, müssen wir auf das Menschsein zurück, auf das zurück, was wir darstellen. Da ist Religion angesiedelt. Da ist die Kunst der Religion ein ganz wichtiger Verbündeter. Aber in ihren Themen, ihrem Anspruch, ihrer Sensibilität und all diesen Dingen.

AS: Nun sind Sie wieder sehr weit entfernt von der Bedeutung der Kreuzigung. Sie haben jetzt Fragen der Religion, des Glaubens oder Sinnfragen erörtert. Würden Sie sagen, dass die Kreuzigung, sie ist das zentrale Symbol des Christentums, obwohl Sie diese so häufig in Ihrer Kunst verwendet haben, keine persönliche Bedeutung/Beziehung hat? Viele Künstler stellen sich z.B. selbst als Gekreuzigten dar! Das haben Sie zwar nicht gemacht, aber?

ML: *Nein, ich bin ein abstrakter moderner Künstler. Ich habe mit dieser Beziehung nichts zu tun: alles, was irgendwie illustriert. Ich habe keine Legende, die ich darstelle. Das einzige, was ich darstelle, ist Stimmung, Atmosphären und das ist mir wichtig. Ich komme aus der Gotik, aus dem Dunkeln und will ins Licht.*

AS: Aber wie erklären Sie sich dann, dass Sie trotzdem immer wieder die Kreuzigung verwenden?

ML: Weil die Kreuzigung – abstrakt gesehen – einer der faszinierenden Raumaufteilungen und Einteilungen sind, die es gibt. Überlegen Sie mal, wenn Sie auf ein Bild ein Kreuz malen, dann haben Sie schon ein Dreierverhältnis, einen goldenen Schnitt. Alles ist möglich!

AS: Und machen Sie dann einen Unterschied zwischen Kreuz und Kruzifix? Es ist mir klar, dass das Kreuz ein rein geometrisches Zeichen sein kann!

ML: Kreuz und Kruzifix ist eins, weil manchmal hängt dann etwas dran. Das ist durchaus denkbar, aber das muss nicht unbedingt Jesus sein. Das kann alles Mögliche sein. Das kann ein Schatten sein, das kann ein Konstrukt sein. Es kann Licht sein. Es kann ein Körper, eine Frau, ein Mann, ein Kind sein. Ich glaube, das ist ganz wichtig, dass Sie das begreifen. Ich komme von einer anderen Seite. Ich komme von der Abstraktion, aus dem Ursprung, denn bei mir ist alles ursprünglich, was ich mache. Das artikuliert sich dann in Formen, in Gegenständen oder in Gesichtern oder wenn Sie das Triptychon gesehen haben in drei Teilen. Die Malerei formiert sich selber als Thematik. Und daraufhin kommt die Thematik, also meine Malerei, in Konflikt mit meinem jeweiligen Bildungs- oder Interessensstand. Als ich mich für Nietzsche interessiert habe, habe ich die Dithyramben gemalt. Aber das ist dann nur, was mich unterbewusst beschäftigt – bewusst zu werden und dann auch zu nennen, Eigennamen. Oft sind Titel bei mir nicht geschriebene Gedichte: „Die Lust der Hexen auf Zwerge zu schießen“. Was soll das? Völlig blödsinniger Titel! Wenn Sie darauf gucken, welche Atmosphäre das Bild vermittelt, dann sagen Sie: das stimmt!

AS: In der Rezeption Ihres Werks wird häufig behauptet, dass die Motive nebensächlich sind und dass die Malerei im Vordergrund steht – würden Sie dem dann zustimmen?

ML: Malerei im Vordergrund ist falsch, dass die Malerei das Element ist. Die Malerei hat immer darunter gelitten, dass sie verwendet wurde. Malerei wurde immer gebraucht, manchmal zu Ehrengeschichten, manchmal missbraucht. Deswegen ist sie auch eine so großartige Disziplin, weil sie all das durchgemacht hat, was die neuen Medien erstmal beweisen müssen. Die Malerei wurde immer für irgendetwas gebraucht, missbraucht, gefördert, hoch gelobt. Das ist etwas, von dem sie sich immer befreien wollte. Das haben wir mit vielen avantgardistischen Strömungen auch geschafft. Ob es gegenständlich oder ungegenständlich ist, das spielt heute überhaupt keine Rolle mehr. Das Gegenständliche ist nur noch über das Ungegenständliche zu begreifen. Wenn Sie ein gegenständliches Bild sehen, werden Sie immer die Abstraktion suchen. Wenn Sie ein ungegenständliches Bild sehen, werden Sie immer die gegenständliche Assoziation suchen.

AS: Aber ich bin nicht ganz mit Ihnen einig. Ich finde, wenn man gegenständlich malt, wie Sie das auch tun – man erkennt z.B. bei Ihrer Reihe „Deutsche Motive“ das Dargestellte – kann man doch nicht sagen, das ist nebensächlich. Es gibt doch eine inhaltliche Aussage!

ML: *Aber für die inhaltliche Aussage, sind doch Sie zuständig! Es ist nebensächlich, weil es nicht der Anlass ist – nicht nebensächlich, weil es das Bild ist. Es geht darum, was wird darin gesehen? Dafür ist der Maler nicht zuständig. Ich bin der Seismograph. Ich bin nicht derjenige, der hingeht und der Welt ein Kruzifix malt. Zum Beispiel mache ich wieder Glasfenster. Da geht es um das Leben des Albertus Magnus. Es gibt da acht, neun Sprüche von ihm: Wenn Du mir zu Lebzeiten einen Pfennig gibst, ist mir das lieber, wie wenn mir nach Deinem Tode aus Deinem Vermögen Tausende gezahlt werden. Jetzt stellen Sie das in einem Glasfenster dar. Wie wollen Sie das machen? Zum Beispiel machen Sie eine Hand, die ein Geldstück hat und dann machen Sie einen Sack, wo das Geld nur so herausspringt. Das ist aber doch Quatsch! Das geht zwar auch. Es gibt ein weiteres Beispiel: es ist besser Du entsagst allem, als wenn Du Dich an einen Baum, der bis zum Himmel reicht, der mit Messer bestückt ist, jeden Tag hochziehen lassen würdest. Damit kann man natürlich noch etwas anfangen. Sie machen einen Baum mit einem Messer und ziehen einen Körper darüber. Das ist alles möglich. Ein anderes: Es ist mir lieber Du verzeihst Deinem Nächsten, als dass Du nach Compostela wanderst und Dich täglich geißelst. Das ist klar: der Wanderer, der sich täglich geißelt. Aber wie malen Sie jetzt, wie setzen Sie um, dass ich meinen Feinden vergebe? Sie haben drei Möglichkeiten: Sie machen eine freie Form und behaupten das, Sie machen einen Palmenzweig und behaupten das oder Sie machen ein Pärchen, das sich umarmt. Verstehen Sie? Das ist kalt. Das hat keine Bedeutung. Es kommt darauf an, wie intensiv Sie in der Lage sind, das künstlerisch umzusetzen. Wie Sie das Thema illustrieren, wie Sie das Thema darstellen, das ist eine Sache, die Ihnen überlassen ist. Diese müssen nur Sie als Betrachter nachvollziehen. Die Verantwortung liegt bei Ihnen, an Ihrer Intelligenz, an Ihrer Sensibilität, an Ihren Empfindlichkeiten oder wenn es ein schlechter Künstler ist, dann geht es eben nicht. Oder wenn es das Werk nicht hergibt, dann geht es nicht. Das kann auch passieren. Das sind diese Unwägbarkeiten. Sie müssen wissen, alles was Sie schreiben sind Behauptungen. Der Künstler kann Ihnen als letzter etwas dazu sagen. Der kann Sie nur besten Falls verunsichern. Es wäre viel einfacher, wenn die Kirche mir einen Auftrag gibt und ich versuche dann, den Weltschmerz zu malen. Aber damit kann ich nicht dienen. Das wäre gelogen. Das könnte ich Ihnen natürlich auch erzählen. Ich könnte ein Künstlerbild malen, das würde Sie alle zu Tränen rühren! Aber das ist nicht der Sinn der Veranstaltung. Der Witz ist, dass der Künstler benutzt wird, wenn es um so etwas geht, wie ich meine*

Glasfenster mache. Das ist das Entscheidende und das muss man lernen. Die Verantwortung liegt nicht beim Künstler. Der Künstler behauptet und dann kann man sagen: ja oder nein. Nehmen wir ein klassisches Bild: wenn Sie zum Beispiel die Geißelung Christi von Tizian sehen, da läuft jedem Kunsthistoriker das Wasser im Mund zusammen: geschundener Körper, hässlich guckende Menschen. Dabei ist der Arm viel zu groß, viel zu lang, die Hand viel zu dick. Dies hat Vasari dazu gebracht zu sagen: hätte er Zeichnen gekonnt, wäre er ein großer Maler geworden! Daran sieht man, wie sich Künstler mit allen Kniffs und Tricks versucht haben, in einer Zeit, in der es noch eine Inquisition gab, davon zu stehlen. Heute ist erstaunlich: wir haben diese fürchterliche Arbeit des Expressionismus hinter uns, den es dazu gab, das ganze Elend der Welt darzustellen. Auch wenn es großartige Maler waren, waren es letztendlich Illustratoren. Die folgerichtig nach ihrer feurigen Jugend und als die Angst vorm Trinken weg war, dann nur noch deutsche Sachlichkeit malten, nur noch Gummibäume. Die brachten den Gummibaum in die bildende Kunst ein. Darauf müssen Sie achten! Die Expressionisten, die überlebt haben, sind alle in der Sachlichkeit gelandet. Das ist unerträglich!

AS: Nochmal zurück zu Ihrem Klosteraufenthalt in Maria Laach. Wie kam es dazu, dass Sie dort hingegangen sind?

ML: *Ich war auf der Werkbundschule in Krefeld – es war angewandte Kunst, Wandmalerei, Kirchenfenster – und die machten dort immer Exerzitien. Dort gab es einen Kirchenmaler, im rheinischen Raum ein bekannter Mann. Sie gingen immer eine Woche nach Maria Laach, die Schüler und die Meister. Dort lebten sie im Kloster und nahmen am kirchlichen Leben teil. Da wurden Symposien gemacht, da wurden christliche Themen diskutiert, wie wir sie gerade haben: über Gottgläubigkeit, wie weit ist Gott wichtig, wie weit muss man fromm sein, um überhaupt christliche Themen malen zu können. Ich bin mit hingegangen und bin dann dort hängen geblieben. Sie waren interessiert an mir und ich war interessiert an denen. Das war das erste Mal, wo ich die Religion mit ihrer ganzen Macht, mit ihrem Intellekt begriff. Allein wenn man die Bibliothek gesehen hat - das war so etwas von imponierend! Sie hatten eine wunderschöne Orgel, an der ich beliebig, wenn niemand da war, spielen durfte. Dort gab es einen Bildhauer, der machte im byzantinischen Stil Skulpturen. Er hasste mich, aber ich konnte trotzdem bei ihm lernen. Dort gab es einen Maler, Bruder Notger, der malte im spätbyzantinischen Stil Bilder. Künstlerisch so weit von Qualität entfernt, wie ich vom Seiltanzen. Aber er hatte eine Ehrenwertigkeit! Sie versuchten über die Tradition – die malten wie früher – eine Religiosität zu erzeugen oder etwas Anbetungswürdiges. Sie haben dabei*

das Leben vergessen – das war deren Fehler. Aber es war ein ernsthafter und ehrlicher Versuch.

AS: Wie lange waren Sie dort?

ML: *Fast ein Jahr!*

AS: Seitdem waren Sie nie mehr für längere Zeit in einem Kloster?

ML: *Nein. Danach bin ich ins Extreme gegangen. Ich bin irgendwann in der Fremdenlegion gelandet. Das können Sie sich aussuchen, wie weit meine Religiosität ging! Ich habe an Gott geglaubt, sonst wäre ich dort nicht hingegangen. Aber als es ernst werden sollte im Krieg, bin ich eben abgehauen. Für andere Leute sterben, wollte ich auch nicht, schon gar nicht für Frankreich.*

Wenn Sie mit der Religion leben, so wie ich damit lebe, gibt es eine ständige Erklärungsnot. Sie sehen ein Kind und das hat plötzlich Krebs. Wenn es dann noch ihr eigenes ist oder das von einem Freund, dann fragen Sie sich, was ist das? Was für ein fürchterliches „Arschloch“ sitzt da oben und lässt sich solche Sachen einfallen? Wenn doch alles von Gott geplant ist, wenn es wirklich so einen Chef gibt! Den zu lieben, würde mir unheimlich schwer fallen. Wenn ich dann vors Jüngste Gericht käme, würde ich mich mit dem sofort anlegen. Was soll der Blödsinn, was soll der Mist? Also muss es etwas anderes geben und das geht nur über die Abstraktion. Über die Notwendigkeit der Religion bin ich mir im Klaren, weil die Menschen das brauchen. Wenn sie keine Religion haben, dann glauben Sie an Wahrsager oder irgendetwas anderes. Jeder braucht diesen Sinn über dem Sinn. Zu Sein allein, reicht den meisten nicht. Das ist auch eine grausige Vorstellung. Es ist doch viel schöner, wenn es nach dem Tod auf irgendeine Weise weitergeht, was es aber nicht tut. Aber aus dieser Angst heraus sind gigantische Kulturen entwickelt worden, Geschichten erfunden worden. Ich meine allein wegen der Märchenerzähler-Qualität der Bibel, des Korans und so weiter. Es gibt keine schöneren Bücher. Das sind geistige Werte. Das ist Gott. Nicht das Illustrative, nicht die Tatsache der Sünde und Vergebung – sondern das Geistige. Die Schönheit der Geschichte, die Ästhetik einer Sixtina, die Ästhetik einer Pieta von Michelangelo, da liegt Gott – in dieser Spannung! In der Schönheit der Menschen, ob sie Freiraum, ob sie Krieg oder Frieden hatten – in diesen Spannungen. Da liegt Gott. Da ist Gott Zuhause. Nicht in der Knechtschaft eines inquisitorischen Glaubens, das einem Ritual unterliegt, wie es uns die Moslems vorleben. Aber auch das ist eine Möglichkeit. Wenn Sie aufgrund Ihrer momentanen Situation damit besser zu recht kommen, dann ist das in Ordnung, weil Gott etwas Verwendbares, etwas Anwendbares ist. Gott muss leben. Wenn Gott nicht lebt, ist das dummes Zeug. Das ist Gott für mich. Gott ist überall. Aber nicht als Geist, der in allen Ecken sitzt, wie es im 19.

Jahrhundert war. Sie suchten Gott in der Natur. Das ist nicht der Punkt. Es geht um etwas ganz anderes. Es geht um die geistige Erweiterung des Einzelnen. Diese geistige Erweiterung – das ist Gott! Diese Dimension, dieses Zwiegespräch, die Möglichkeit zu Beten mit seinem zweiten Ich – egal, wo man das ansiedelt. Das ist das Entscheidende – da beginnt Gott.

AS: Das kann ich gut verstehen.

ML: *Gut und dass ist das, was den Künstler treibt. Der Künstler treibt diese Atmosphäre inhaltlich zu bevölkern, aber nicht Inhalte im Sinne von Geschichten, sondern Inhalte in Form von Atmosphären, von Bedeutungen. Wenn Kunst im Raum ist, ist das eben Kunst. Wenn ein Künstler den Raum betritt, ist das Kunst und wenn Kunst da ist, dann ist auch Gott da. Das ist ganz entscheidend.*

Schade, das wäre schöner, wenn ich sagen könnte: ja ich leide. Ich bin in die Wüste gegangen und habe mich selbst ans Kreuz gehängt. Das habe ich in meiner Jugend gemacht, als ich ein junger Student war. Ich habe eine Kreuzigung Petri gemalt und habe mich dann – aber das habe ich eher gemacht, um der Dame zu imponieren, die ich damals verehrt habe – an den Füßen aufhängen lassen und habe in den Spiegel geschaut, um zu sehen, wie sich das Gesicht verändert, wenn man auf dem Kopf hängt. Ich habe mir Schraubzwingen ums Handgelenk gemacht, um dieses Hängen zu erleben und zu sehen, was passiert. Aber das hat alles der Malerei nichts genutzt – es hat dem Image genutzt. Das war ganz spannend, sie war ganz hingerissen, bei der Ernsthaftigkeit meiner Bemühungen. Das war pubertär – hatte aber sicher seine Hintergründe. Aber man wird frei von diesen Dingen. Letztendlich ist das alles in der Fantasie. Wenn ich das jetzt erleben muss, das Hängen, wenn ich mir das nicht vorstellen kann, dann bin ich ein schlechter Künstler.

AS: Warum haben Sie in den 80er-Jahren wieder vermehrt Kreuzigungen gemalt?

ML: *Das ist eine interessante Frage. Es gibt – natürlich weil ich dem Tod näher rücke – dieses Thema mehr als je zuvor. Das ist durchaus eine altersbestimmte Auseinandersetzung. Aber nicht im Sinne: des Ahnen was da kommt, sondern vielmehr in dem Bewerten, was man hat. Das ist also eine Form von Mantra, wenn man so will. Das Leben ist schön. Und alles, was danach kommt, ist erst einmal unheimlich. Je älter man wird und je näher die Tatsache kommt, dass man stirbt, desto wichtiger wird dieses Mantra, dass man sich selber sagt, dass das Leben schön ist. Und das hat natürlich etwas mit dem Alter zu tun und taucht immer mehr auf. Es gibt Abende, an denen ich bete. Oder bei fürchterlichen Sachen, bete ich – oder wenn ich etwas erhoffe oder erwarte. Wenn Du Vater geworden bist – sicher hast Du gebetet, dass alles gut ist. Das heißt nichts anderes, als dass Gott in irgendeiner Weise da ist. Nicht als Helfender, sondern als Möglichkeit der Notwendigkeit, der Existenz des Gemeinsamseins,*

dass man nicht alleine ist. Denn alles, was die Menschen an Gutem denken, ist Gott. Wozu soll man sonst beten? Daran zu beten, ist doch wunderbar!

AS: Gibt es Kirchenfenster mit Kruzifixdarstellungen von Ihnen?

ML: Ja, natürlich. Es gab auch früher welche, aber die sind verschollen. Bei den Neuen gibt es eine Kreuzabnahme, eine Pieta, eine Kruzifikation und eine Geißelung Christi. Sie sind sehr gegenständlich. Sie sind in St. Andreas in Köln. Da gehen Sie in den Kölner Dom – dort sehen sie das Richter-Fenster, das Illuminati, und dann kommen Sie zu mir und dann sehen Sie, was wirklich große Glasmalerei ist – in aller Bescheidenheit. Die eine Apsis ist fertig – jetzt bin ich bei der anderen. Sie können sieben große Glasfenster sehen – darunter ist eine Kruzifikation, die ist sensationell.

AS: Nun komme ich zu meiner letzten Frage. Sie selbst sind viele Jahre als Hochschullehrer und Rektor tätig gewesen. Welche Rolle spielt für Sie der Künstler bzw. die Kunst in der Gesellschaft generell und insbesondere – worin sehen Sie Ihre Aufgabe?

ML: Der Künstler hat eine ganz klare Rolle in der Gesellschaft, indem er den Menschen sagt, wie die Welt aussieht – also ich rede vom bildenden Künstler. Der bildende Künstler erklärt den Menschen die Welt. Alles was wir sehen, sehen wir durch die Augen der Künstler, selbst wenn uns das vielleicht nicht bewusst ist. Aber das ist aufgrund unserer 2000 Jahre alten Kultur oder Auseinandersetzung mit Malerei so. Das ist die Position des Künstlers. Er ist der Garant für den intellektuellen Stand der Gesellschaft. Je mehr, je größer die Künstler, desto größer ist der intellektuelle Stand. Der Künstler ist der Spiegel der Gesellschaft. Er hat eine unheimliche Funktion in der Definition der Gesellschaft. Der Künstler, wie soll ich das sagen, er ist das Wichtigste der Gesellschaft. Durch die Künstler überleben wir. Was wir über die Gesellschaft der Vergangenheit wissen, wissen wir zu 80 bis 90 Prozent – der Rest sind vielleicht ein paar Kriege – über die bildende Kunst.

AS: und Literatur!

ML: Kunst! In diesem Fall habe ich Kunst gesagt. Selbstverständlich über die Literatur, die Kunst und auch über die Musik. Wenn man dann in der Lage ist und wie Nietzsche sagt: die Musik muss man sehen können.

AS: Wie sehen Sie dann ganz konkret Ihre Aufgabe?

ML: Meine Aufgabe ist, dieses Bewusstsein, diese Formschöpfung der Welt, der Menschheit durch meine Bilder zu erweitern, Beiträge zu liefern.

AS: Was ist mit Ihrer Idee, in Berlin eine Kunstakademie zu eröffnen?

ML: Das ist eine Demonstration meiner Lehre. Das wird eine Lüpertz-Akademie. Da lehrt Lüpertz das, was er sich vorstellt. Das kann er dann ohne Wenn und Aber – in der vollen

Verantwortung. Dort kann er sich nicht auf Kollegen oder politische Zwänge oder Notwendigkeiten herausreden, sondern das ist dann das, für was ich eben stehe. Ich glaube, dass das die Zukunft ist, weil der Staat die Demokratie langsam verkauft mit ihrem Sozialbewusstsein. Der Staat vom Volk gerufen mischt sich selbstverständlich in alles ein, reglementiert alles, kontrolliert alles, ist für alles zuständig. Das hat bereits 90 Prozent der Akademien das Genick gebrochen. Die Akademie in Düsseldorf war noch ein letztes Bollwerk eines freien atmosphärischen Kunsthause, wenn man so will. Aber es kann durchaus sein, dass dies auf die Dauer nicht zu halten ist. Das hat es im 19. Jahrhundert schon einmal gegeben, die Deutsch-Nazarener, die uns heute als das Biederste in der Malerei vorkommen und als das Christlichste, was vorkommt. Das waren Revolutionäre. Weil die Akademien so verkorkst waren, dass die Leute wieder in die Ateliers gingen. Wie in den Zeiten, wo es keine Akademien gab. Es wurde kein Blatt gemalt, was draußen lag, sondern das Blatt wurde erst in Papier geschnitten und dann gemalt. Das muss man sich vorstellen! Ich finde das hinreißend. Käme heute der Gedanke wieder, fände ich das großartig. Damals war das so, das war die reine Kunst – das war Kunst zum künstlich Werden – dass die Leute das Bedürfnis hatten, dort auszubrechen und wieder in die Natur gingen, sich die Pferde anschauten und nicht nach den Griechen zeichneten. Das Eine und das Andere sind solche Wechselfälle. Dann gingen die Leute wieder in die Ateliers. Viele große Maler in der Mitte des vorherigen Jahrhunderts, wie Matisse, die gingen nicht an die Akademie, die wurden gar nicht angenommen. Dafür waren sie gar nicht gut genug. Die Maler, wie Matisse oder Rouault, die waren bei Rodin im Atelier. Er hatte 25 Schüler und lebte davon. Das sind Möglichkeiten, wie die Malerei letztendlich überlebt. Da bin ich mit meiner Akademie richtungsweisend.

AS: Ich habe gehört, dass die Schüler, die Sie ausbilden immer erst Malen müssen wie Sie, bevor sie in ihrem eigenen Stil malen dürfen.

ML: *So einfach geht das ja nicht. Sie müssen zumindest versuchen, so zu malen wie ich. Und dann bei diesem Versuch, bei dem sie 100 prozentig scheitern, werden sie ihre eigenen Möglichkeiten entdecken.*

AS: Beruht dies auf der Idee von früher: des Meisters und seines Schülers?

ML: *Nein, nicht wie früher! Anders geht Malerei nicht zu vermitteln. Was soll denn das sonst? Ich kann doch keine Ideen vermitteln oder Witze oder Avantgardismus.*

AS: Aber es geht doch um den malerischen Stil!

ML: *Ja, genau und den kann man vermitteln und die Abweichungen. Sehen Sie, in der Renaissance haben alle gleich gemalt. Nur als Fachmann können Sie unterscheiden, was von*

wem ist. Aber in der Diktion, in der Figuration ist das alles gleich. Damals hatte keiner Probleme damit, sich vom anderen zu unterscheiden. Das war so selbstverständlich im Duktus, im Individuellen. Der eine besser, der andere schlechter.

Diese Idiotie, die heute stattfindet, dass immer alles neu sein muss. In der Malerei gibt es nichts Neues, sondern immer etwas Besseres oder Anderes. Neu? Bildermalen, Pinsel und Farbe – das ist doch immer das Gleiche! Was soll neu daran sein, wenn Sie Farbe auftragen? Überlegen Sie mal: wie viel Milliarden Bilder es gibt – da sind Sie immer gleich bei irgendjemanden. Aber wie sie das konstellieren, wie Sie das vermitteln, wie es am Schluss aussieht – dadurch bekommt es seine Unverwechselbarkeit. Aber nur etwas machen, weil es der andere davor noch nicht gemacht hat, das ist der größte Blödsinn, den es gibt.

AS: Aber davon lebt doch der Kunstbegriff auch – vom Thema der Innovation!

ML: Nein, das ist eben der Irrtum der Kunsthistoriker. Die sind der Avantgarde aufgesessen. Die Avantgarde ist sinnvoll, damit alles in Frage gestellt wird und wieder frischer Wind weht. Aber die Avantgarde zu lehren, dass wir also einen Künstler an die Akademie holen, der Hubschrauber auf den Kopf stellt. Was machen dann seine Schüler? Die armen Kerle müssen dann Düsenjäger klauen oder irgend so etwas. Das ist doch Schwachsinn! Dann kann man noch auf das Geistige gehen, aber dem Geistigen fällt dann auch immer nur der Einfall ein. Es gibt eine Disziplin und die heißt Malerei und die wird eben so vermittelt und so betrieben. Das ist doch mühsig, die Malerei als Disziplin so zu behandeln, dass sie keine Malerei mehr ist. Wenn ich etwas durch den Computer machen lasse oder ein Auto darüber fahren lasse, dann ist das ein Versuch wert, aber das war es dann auch. Damit kann ich doch nichts anfangen! Was soll denn danach kommen? Zwei Autos oder fünf Autos darüber fahren lassen? Das ist der Schwachsinn, der bei den Kunsthistorikern angekommen ist, weil sie denken, Kunst hätte etwas mit Literatur, mit Erfindung, mit Einfällen zu tun. Das ist falsch! Die Historiker brauchen einen defekten Anlass, über den sie dann schreiben und den sie dann erklären. Das kann gar nicht erklärbar genug sein. Umso größer ist ihr Einfall. Während Sie bei einem Bild, was eine nachlesbare Vorgabe ist, unter Umständen des Irrtums überführt werden können. Deswegen ist Ihnen doch viel lieber, wenn da ein Stückchen Margarine auf der Erde liegt und man darüber reden kann: Oh, das ist gelungen, dem Fett in unserer Zeit einen Namen zu geben! Auch ich kann darüber stundenlang etwas schreiben. So ist das nicht!

Interview mit Thomas Grässlin, Sammler und Freund von Martin Kippenberger, Oktober 2009

Das wiedergegebene Interview mit Thomas Grässlin fand am 1. Oktober 2009 in St. Georgen statt.

AS: Kippenberger ist protestantisch erzogen worden. Würden Sie ihn als religiös bezeichnen? Hat er sich dazu geäußert, wie er zu Religion und Kirche stand?

TG: *„Protestantisch erzogen“, das überrascht mich. Er ist bürgerlich erzogen worden. Kann es sein, dass Susanne Kippenberger dies in ihrem Buch geschrieben hat?*

AS: Kippenberger war in einem protestantischen Internat.

TG: *Genau, im Schwarzwald im Birklehof. Ja, das war protestantisch. Sicherlich ist Martin sehr bürgerlich erzogen worden. Sein Vater war Direktor von einem Kohlebergwerk. Er hat selbst Bücher veröffentlicht. An den Büchern sieht man, dass es eine bürgerliche Erziehung war. Er hat dem Sohn zum 10. Geburtstag dieses Buch geschenkt. Es war ihm wichtig, den Sohn an das Leben heranzuführen. Es gab auch ziemlich strenge Regeln in der Familie. Martin hatte drei Schwestern. Es war zeitlebens ein Thema, die Verarbeitung seiner Jugend, seiner Kindheit, seiner Schwestern – dieser bürgerliche Kreis, der nach strengen Regeln ablief.*

Das Thema Religion und Kirche haben wir nie diskutiert. Das stand nicht im Vordergrund. Martin war kein Kirchgänger und es war auch kein Thema. Es gibt Leute, die ihre religiöse Erziehung später verarbeiten, das war bei Kippenberger nicht. Die Eltern sind vermutlich auch nicht in die Kirche, sondern ins Museum gegangen. Das war eine bürgerliche Attitüde „ins Museum zu gehen“.

Religiös? – die Frage ist interessant. Ich halte Kippenberger für einen großen Moralisten. Sein Thema ist der Mensch mit all seinen Widersprüchlichkeiten, seiner Beziehung zu anderen. Auch das Thema Erziehung wird immer wieder verarbeitet z.B. „Martin, ab in die Ecke“. Das sind Erziehungsspiele. „Jetzt gehe ich in den Birkenwald, denn die Pillen wirken bald“ – auch in dieser Arbeit steckt einerseits die Fürsorge der Mutter, andererseits geht es um eine Erziehungsmaßnahme, die eingebettet ist in eine fürsorgliche, liebevolle Art. Er glaubte an Werte und Moral. Er hat sich aber nie für andere Religionen interessiert. Viele Menschen suchen in anderen Religionen Orientierung. Das war für ihn überhaupt kein Thema. Er ist eher ein Moralist – das zieht sich durch sein gesamtes Werk.

AS: Kippenberger schuf um 1990 mehrere Werke, Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen mit dem Kreuzigungsmotiv. Wie erklären Sie sich dies?

TG: Kippenberger hat sich als Künstler gesehen, der eine Botschaft hat. Man muss wissen, dass er sich immer unverstanden gefühlt hat – was auch so war! Um 1990 war dies ganz extrem. Er hatte die erste große internationale Ausstellung erst in Rotterdam mit der Ausstellung „The happy end of Franz Kafka’s America“. Die Ausstellung in San Francisco war 1992. 1981 haben wir uns kennen gelernt. 1979 hat er mit der Kunst begonnen. Es waren also ungefähr 10 Jahre ohne nennenswerte Resonanz von öffentlichen Instituten. Es gab Ausstellungsmacher, die haben ihn ignoriert. Aus diesem Unverständnis ist meiner Meinung nach die Kreuzigung entstanden.

Das Thema Kreuzigung war zu dieser Zeit übrigens auch modern. Es gibt eine Fotografie von einem bekannten amerikanischen Fotografen, auf der sich ein Hippie als Demonstrant mit ausgestreckten Armen und Balken auf die Straße stellt. Werner Büttner hat dies gemalt. Dieses unverständene, messianische hatte die Hippie-Bewegung. Sie standen nackt, wie gekreuzigt. Die Kreuzigungsszene war also „in der Luft“. Und der Frosch ist der Kern dieser Kreuzigungsszene. Das Kreuz bei Kippenberger besteht aus Keilrahmenlatten. Sozusagen nagelt sich Kippenberger an seinen Keilrahmen. Sein Schicksal ist die Kunst.

Es gibt einen Entwurf auf der Zeitschrift „Lettre“ von 1990. Der Frosch ist später entstanden. Hier ist es noch ein Mensch.

AS: Ich habe die Figur als Selbstporträt gedeutet.

TG: Ja, das finde ich auch. Der Kopf ist ein Kippenberger-Kopf. Sie sehen hier angedeutet bereits ein Froschgesicht. Und darauf steht „Bitteschön“. Im Sinne: „das habt ihr jetzt davon. Nicht mit mir!“ Die Problematik war, diese Figur in eine Skulptur umzusetzen. Wenn man einen Mensch an ein Kreuz nagelt, hat man ein Kruzifix. Er wollte jedoch kein klassisches Kruzifix schaffen. Es ging ihm darum, sich „den aufopfernden Künstler“ und „das Unverständensein in der Gesellschaft“ darzustellen. In diese Rolle schlüpft er. Daraufhin ist er auf den Frosch gestoßen. In England gibt es einen Abzählreim: „Fred the Frog Rings The Bell. Once a Penny, Twice a Penny. Hot Cross Burns.“ Also im Sinne: „Ehne Mehne Mitze“. Es geht dabei um das Thema Aussortieren. Er wollte ein berühmter Künstler werden. Um berühmt zu werden, wird aussortiert. Es gibt nur ganz Wenige, die es an die Spitze schaffen. Permanentes Thema ist somit die Karriere, das „Aussortiertwerden“. Ich wollte der Erste sein. Das ist ganz früh bereits ein Bildtitel. Es geht immer darum, der Erste, der Beste zu sein.

Der Frosch hat auch eine tiefere Bedeutung: der Froschkönig, die Verwandlung als Prinz. Das dürften alles Auslöser gewesen sein, den Frosch ans Kreuz zu nageln.

Kippenberger hat damals dieses Buch „Fred the Frog“ herausgegeben. Dies ist eine Gedichtsammlung mit Liebesgedichten. Bemerkenswert ist dieses einzeilige Gedicht von Sir Henry Warton, einem englischen Diplomat. Hier überlagert sich auch das Frauenthema. Das war dasselbe Problem, genauso wie er nicht als Künstler verstanden wurde, wurde er von den Frauen nicht verstanden. Er wurde auch als Frauenhasser, als Macho dargestellt. Ich kann dazu nur sagen: Kippenberger hatte einen großen Respekt vor großen, gestandenen Frauen. Er hatte nur keinen Respekt vor käuflichen Menschen. Dies hat er bei Frauen immer wieder ausgetestet. Das schizophrene ist, das er dies auch gelebt hat. Er hat mir ganz früh erklärt, dass wenn man eine Freundin hat, dass man dann als erstes zu Jil Sander nach Stuttgart fährt, um diese neu einzukleiden, damit sie zu einem passt. Mit Frauen hat er – bis auf die letzte – eigentlich versagt. Möglicherweise ist dies auch eine Erklärung, warum er in der Familie Grässlin länger gelebt hat. Er war in St. Georgen 1981 bis 1982 und 1991 bis 1994. Sein Traum war auch eine Familie zu haben.

AS: Das heißt, Sie stimmen zu, dass der Frosch ein Platzhalter für den Künstler ist?

TG: Ja, genau.

AS: Das bedeutet die Selbstinszenierung als Gekreuzigter ist nicht ironisch zu verstehen – auch in Hinblick auf Beispiele in der Kunstgeschichte, in denen sich Künstler mit dem Gekreuzigten identifizieren – sondern Kippenberger sah sich als Opfer der Kunst bzw. als „Sich Auf-Opfernder“ für die Gesellschaft?

TG: Ja, absolut. „An sich selbst leiden“ ist ein Thema unserer Generation. Ich bin ungefähr gleich alt wie Kippenberger. Die 70er-Jahre Generation war eine „Heulsusen-Generation“.

AS: Ich habe gelesen, dass um 1990 seine Ärzte ihm von seinen Krankheiten, Alkoholschäden, berichteten. Genau in dieser Zeit häufen sich die Kreuzigungsdarstellungen. War die persönliche Betroffenheit, die Auseinandersetzung mit dem Tod, vielleicht auch Auslöser der Arbeiten?

TG: Das könnte sein. Ich habe damals die Zeichen weder gesehen noch erkannt. Man muss wissen, dass Kippenberger ein großer Showman war. Er hat mir damals erzählt, dass er diese Nachricht bekommen hat. Er sagte, er müsse strenger leben, um überhaupt eine Überlebenschance zu haben. Diese Arbeiten habe ich nie als Signal gesehen. Es gibt aber eine interessante Aussage von Kippenberger bei einem Abendessen: Ich habe eine Mission zu erfüllen, eine klare künstlerische Mission – dafür bleibt mir nicht mehr viel Zeit. Daraufhin

ist die große Arbeit „The happy End of Franz Kafka's America“ entstanden. Sie war für ihn sein Meisterwerk. Es gab somit Signale, die darauf hindeuteten, dass es endlich ist. Ich habe die Signale damals nicht ernst genommen, weil er ein theatralischer Typ war. Ich glaube, das ganze Umfeld hat es nicht ernst genommen.

Sie haben dies genau richtig beobachtet. Ab diesem Zeitpunkt entstehen auch die schockierenden Selbstporträts, auf denen er sich als verletzbaren Menschen darstellt.

AS: Sie haben sich 2008 beim Skandal um die Skulptur „Zuerst die Füße“ in Bozen aktiv eingeschaltet. Können Sie diesen und die Problematiken rekonstruieren?

TG: *Der Skandal ging monatelang und wurde in verschiedenen Zeitungen aufgegriffen. Dieses Thema wurde vor der Wahl in Tirol politisch missbraucht. In dieser konservativen Region wurde das Museum neu eröffnet. Das Museion hatte eine neue Führung, die das Museum international aufwerten wollte. Der Frosch wurde zwischen konservativen und aufgeschlossenen Interessensgruppen als Thema einer politischen Diskussion missbraucht. Der Papst hat sich zwar auch eingeschaltet, aber deutlich gemacht, dass er sich nicht in die künstlerische Freiheit einmische, auch wenn für ihn das Werk blasphemisch ist. Letztendlich wurde die Freiheit der Kunst auf die Probe gestellt.*

Ich wurde gebeten mich zum Kunstwerk zu äußern, da es auch von der Museumsdirektion nicht wirklich verstanden wurde. Beispielsweise wurde es wie ein Kruzifix in einer Kirche präsentiert. Man muss wissen, dass Kippenberger dies nicht wollte. Die provokative Sprengkraft der Arbeit war ihm durchaus bewusst. Deshalb wollte er sie in der Präsentation des Werks eher zurücknehmen. Sie sollte liegend ausgestellt werden.

AS: Kennen Sie weitere religiöse Motive im Werk von Kippenberger? Ich weiß, der Künstler hat sich auch als Sankt Martin dargestellt.

TG: *Es gibt zwar den Nikolaus, aber dieser ist eher ein Weihnachtsmann und hat mit Religiösem nichts zu tun.*

AS: Würden Sie zustimmen, dass – wie Sie vorher sagten – es Kippenberger mehr um Moral ging und es deshalb keine religiösen Motive gibt? Er hat sich auch bei der Kreuzigung nicht mit der christlichen, theologischen Bedeutung auseinandergesetzt!

TG: *Nein, überhaupt nicht. Deswegen sind die Werke auch nicht blasphemisch. Es geht nicht darum, das Kruzifix als Symbol zu kritisieren. Er hat das Symbol vielmehr für seine Belange benutzt.*

AS: Weil es Jeder versteht!

TG: Genau. Natürlich ist die Verwendung sehr provokativ. Dies war Kippenberger bewusst. Das Plakat zur Ausstellung in Innsbruck musste damals sogar abgehängt werden.

AS: Meinen Sie, dass Kippenberger mit seinen Motiven, Frosch, Ei, Nudeln, Weihnachtsmann, einen eigenen Symbolkosmos schaffen wollte?

TG: Das Kasperle, Frauen und die Laterne müssten noch ergänzt werden. Ich finde, dass es ein eigener Symbolkosmos ist. Zum Beispiel habe ich letztes Jahr auf dem Flohmarkt entdeckt, wo die Laterne her kommt. Es gibt eine betrunkene Mackie-Figur, die sich an einer Laterne festhält. Diese Spielfigur gab es laut Susanne Kippenberger bei der Familie Kippenberger Zuhause. Die Serie gab es allerdings nur in Österreich. Seine Quellen waren also Bildzeitung, Zeitschriften, autobiographische Elemente etc..

In den Symbolkosmos hat er übrigens auch Künstlerkollegen eingebunden. Er hatte eine große Sammlung von Werken seiner Kollegen, die immer einen inhaltlichen Bezug zu seinem eigenen Oeuvre hatten. Er hat auch Kunstwerke anderer in eigenen Werken verarbeitet, Bsp. das Bild von Richter, das er in einen Tisch umgearbeitet hat. Diesen hat er mit einem „Wertverlust“ von 32 000 DM verkauft, also entwertet! Er hat aus einem Richter einen Kippenberger gemacht. Das ist genial.

Auch die Plakate, die Künstlerfreunde für seine Ausstellungen entwarfen, gehören zu diesem Kosmos. Die Ausstellungskataloge und Einladungskarten sind auch eigene Welten. Das gesamte Werk ist eigentlich als Kosmos angelegt. Kippenberger ist deshalb auch einer der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts. Die Menschen haben nur Angst vor dieser Komplexität.

Lebenslauf

Angelika Kristin Schuster

Persönliche Daten

Geburtstag	30. Juni 1982
Geburtsort	Stuttgart
Nationalität	Deutsch
Familienstand	Ledig

Ausbildung

05/2008 – 11/2010	Universität Zürich Promotion im Fach Kunstgeschichte (Prädikat „magna cum laude“) „Das Kreuzigungsmotiv in der Malerei nach 1945 in Deutschland. Fallstudien zu Markus Lüpertz, Bernhard Heisig, Martin Kippenberger und Jonathan Meese.“
10/2002 – 04/2008	Lizenziat (Master of Arts) in Kunstgeschichte (Note 6,0) Nebenfächer: Betriebswirtschaftslehre (Note 5,0) Geschichte der Neuzeit (Note 6,0) (auf einer Skala von 6,0 bis 1,0; 6,0 entspricht der besten Note)
01/1994 – 06/2001	Evangelisches Heidehof Gymnasium (Stuttgart) Abitur (Note 1,4) (auf einer Skala von 1,0 bis 6,0; 1,0 entspricht der besten Note)

Berufserfahrung

Seit 05/2010	Galerie Thomas Modern (München) Mitarbeiterin für Ausstellungen und Verkauf, Vollzeit
09/2008 – 04/2010	Baden-Württembergische Bank (Stuttgart) Aufbau der Kunstberatung im Wealth Management, Teilzeit
08/2006 – 01/2007	UBS AG (Basel) Art Banking Abteilung, Praktikum, Vollzeit
11/2006 – 12/2006	Peter G. Peterson Institute for International Economics (Washington DC) Beratung, Teilzeit
Seit 10/2005	Stiftung Christliche Kunst (Wittenberg) Kuratorische Beratung, Teilzeit
08/2005 – 09/2005	Musée d'Orsay (Paris) Praktikum, Vollzeit, Abteilung der Dokumentation
02/2004 – 03/2004	Christie's (Stuttgart) Praktikum, Vollzeit, Repräsentanz
09/2003	Museum Rietberg (Zürich) Praktikum, Vollzeit, Abteilung für Afrikanische Kunst

